

Декоративное искусство СССР

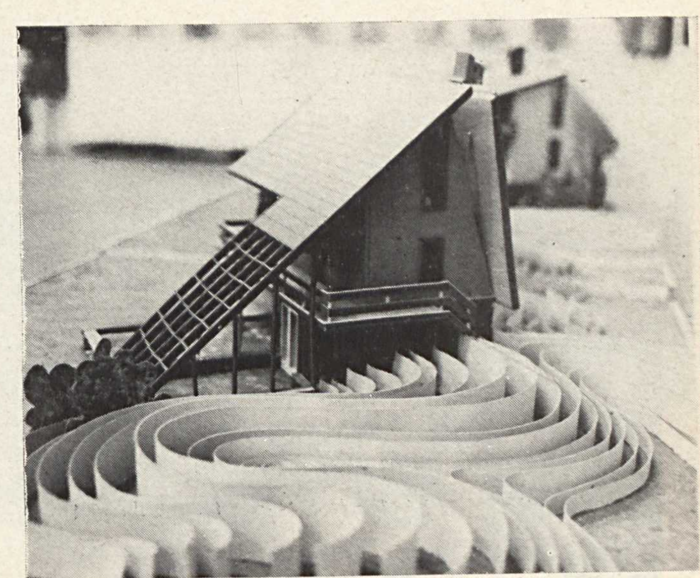
2 1985

327



Всесоюзная выставка «Земля и люди»























На стр. 1
Э. Упениеце
На весенних ветрах.
Рига

В. Воронкевич,
И. Сумачевский
Проект садовых
домиков «Сябры»

Ш. Шуквани
Декоративные блюда
«Табунщик»,
«Сенокос». Конаково

М. Шнайдер-Сенюк
Гобелен «Село на
Украине». Херсон

Общий вид зала
декоративно-
прикладного
искусства

И. Кулд
Праздник урожая.
Таллин

На стр. 2
Общий вид зала
скульптуры

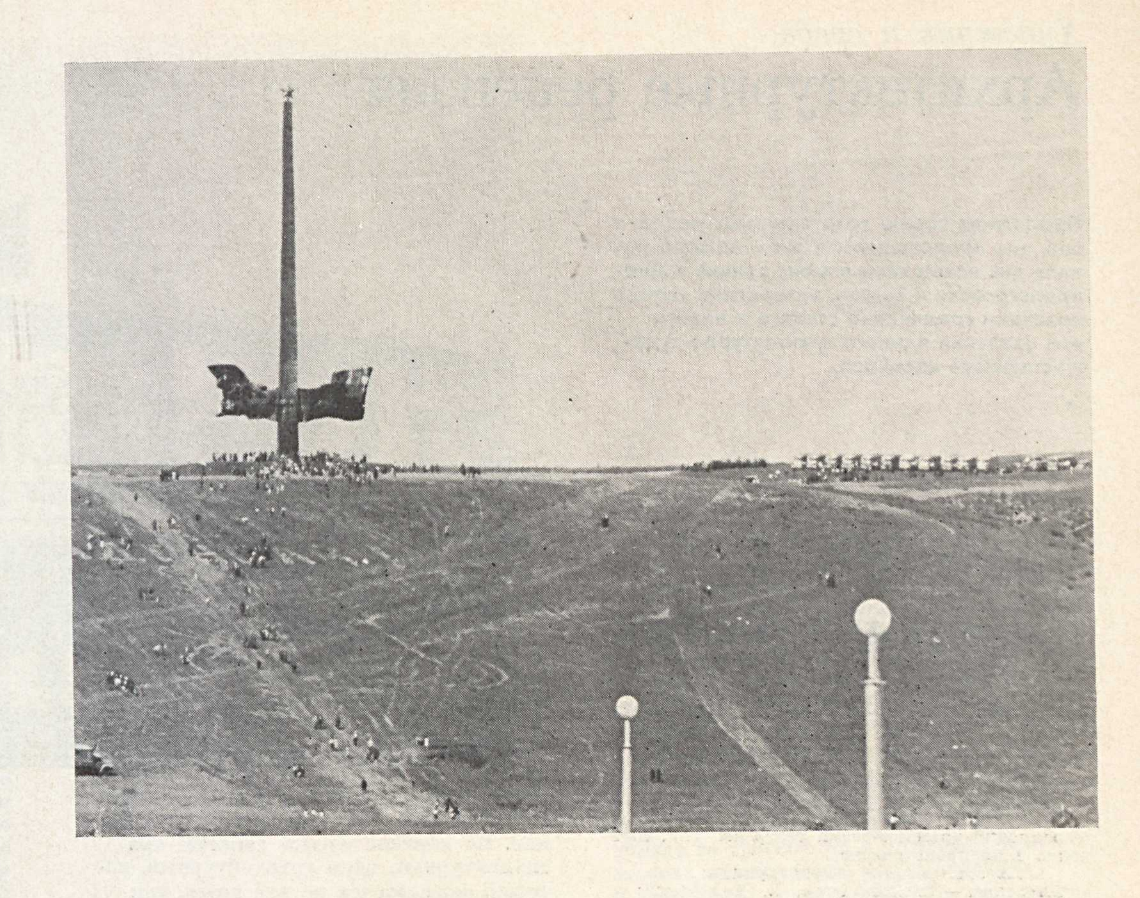
М. Абдуллаев
Виноградари. Х.,
масло. Баку

А. Мелконян
Весна. Х., масло.
Ереван

К. Добрай
Сентябрь на Кубани.
Х., масло. Латвия

Свыше двух тысяч произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства представлено на Всесоюзной художественной выставке «Земля и люди», организованной Министерством культуры СССР и Союзом художников СССР. Выставка посвящена образному отражению социально-экономических преобразований советского села в свете решений XXVI съезда КПСС, Пленумов ЦК КПСС, речи Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища К. У. Черненко на юбилейном пленуме правления Союза писателей СССР.
Глубокие процессы перестройки сельскохозяйственного производства, подъем социалистической культуры на селе нашли отклик в художественной деятельности мастеров живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства и дизайна. Произведения, представленные на выставке, воспитывают чувство любви к родной земле, уважение к сельскому труду, раскрывают образ сельского труженика, его духовный мир.
«Глубоко символично название Всесоюзной художественной выставки — «Земля и люди»,— сказал на открытии выставки первый секретарь правления СХ СССР Т. Салахов.— Она посвящена жизни человека во всех ее проявлениях, радостях и заботах. В ней отразилось страстное желание художников быть сопричастным будничным героическим делам советского народа... Миллионы тружеников каждодневно претворяют в реальность Продовольственную программу страны, и советские художники стремятся достойно отразить в своем искусстве их огромную созидательную деятельность».
Многие произведения, показанные на выставке, родились непосредственно в колхозах и совхозах, явились результатом работы художников в сельской местности. Этому способствовала большая работа, проводимая секретариатом правления СХ СССР и его комиссией по шефской работе на селе, в результате которой был организован целый ряд творческих поездок в сельскохозяйственные районы — в Харьковскую область и на Кубань, в целинные районы Казахстана, на Алтай и в Нечерноземье, в Тувинскую АССР, в Подмосковье, в рыболовецкие совхозы Латвии. Систематическая связь налажена между Союзом художников и колхозом им. В. И. Ленина станицы Привольной Краснодарского края, где работают интернациональные группы художников, из произведений которых в колхозном Доме культуры создана картинная галерея.

Мы помним бои Халхин-Гола...



Монумент в честь победы в 1939 году советских и монгольских войск над японскими агрессорами в районе реки Халхин-Гол сооружен в августе 1984 года в ознаменование 45-летия исторического события по проекту, разработанному советско-монгольским авторским коллективом в составе скульпторов А. Бурганова, Ц. Амгалана, архитекторов Л. Мисожникова, Д. Чойжилжава.
Установленный на месте боевых действий, монумент станет центром мемориального комплекса, увековечивающего героический подвиг советских и монгольских воинов, символом нерушимой братской дружбы советского и монгольского народов и их Вооруженных Сил, торжеством идей ленинской дружбы между народами.
В создании монумента участвовали: Министерство культуры СССР, Министерство культуры МНР, Исполком Моссовета, Союз художников МНР, специализированные предприятия Художественного фонда РСФСР, строительные организации Министерства промышленного строительства СССР, организации Министерства обороны СССР, Министерство обороны МНР.

Архитектурные рецензии

Продолжая серию архитектурных рецензий, мы представляем в этом номере журнала два новых театральных здания в Днепропетровске и Телави, интересных своими поисками соединения старого и нового при создании единого архитектурно-художественного ансамбля.

Театр в Днепропетровске

Николай Андрющенко

Украинский драматический театр им. Т. Г. Шевченко в Днепропетровске
Авторы проекта реконструкции:
архитекторы — Е. Яшунский, В. Халявский;
скульпторы — Ю. Павлов, П. Куценко, В. Щедрова, В. Данилов, А. Бородай

Создание обширной пешеходной зоны, начатое реконструкцией Днепропетровского украинского драматического театра им. Т. Г. Шевченко, позволило раскрыть для обозрения одно из уникальных архитектурных сооружений Днепропетровска — здание бывшего театра Английского клуба, построенного по проекту Ф. Ф. Булацеля в 1913 году.
Новый главный фасад театра представляет собой широкую картинную плоскость, обрамленную массивной филенчатой рамой, висящей над входом в здание. На картине четыре сюжета: три скульптурных, один архитектурный, который оказывается не чем иным, как подлинным фрагментом стены старого здания. Архитектура, взятая в раму картины и экспонируемая как произведение изобразительного искусства в одном ряду со скульптурными иллюстрациями, выступает в новом и совершенно неожиданном значении — каменной летописи прошлого. Скульптурные изображения, находящиеся рядом в раме картины, ни цветом, ни фактурой не отличаются от старой стены. Сделано это прежде всего для того, чтобы усилить изобразительную версию архитектурного сюжета. Необходимо отдать должное скульптору, который до конца понял суть архитектурного замысла и соподчинил свои внутренние цели с общими задачами композиции фасада. Выразительная пластика скульптурных иллюстраций к театральным пьесам органично вписалась в общую композицию главного фасада здания. Сюжеты их отражают этапные моменты в сценической деятельности Украинского драматического театра им. Т. Г. Шевченко.
Крайняя справа композиция посвящена истории организации театра, когда его художественным руководителем был А. Л. Загаров, комиссаром — А. П. Довженко, заведующим литературной частью — П. Г. Тычина, при участии которых в 1920 году были поставлены «Гайдамаки» Т. Шевченко.
В скульптурной композиции, расположенной слева, отражен период становле-

---

Театр в Телави

Анна Бердичевская

Государственный драматический театр Грузинской ССР в Телави
архитекторы — Г. Джабуа, К. Меманишвили, Г. Цхакая;
конструктор — В. Каракашев;
художники — Г. Клибадзе, Э. Копадзе, Д. Рухадзе

Здание телавского театра, с функциональной точки зрения, хорошее здание, где авторы проекта показали себя профессиональными, вполне осведомленными в потребностях театра архитекторами. Здание разноэтажное; зрительская его часть занимает два этажа, сценическая — три. Коробка сцены на 22 метра уходит под землю, там разместились механика сцены, оборудование для вентиляции и кондиционирования, в полуподвальном этаже — театральные цехи. Над землей — гримуборные, репетиционные залы. Просторное фойе как бы опоясывает круглую стену зрительного зала. В фойе на разных уровнях устроены входные проемы — в партер и на ярус. Партер — 640 мест, ярус — 160, из них ни одного «слепого» места, отовсюду прекрасно просматривается сцена, портал которой 12×6 м, глубина — 15 м. Просторен гардероб, уютен бар театра. Архитектурные формы скромные, недовлеющие, функционально оправданные.
Достаточно ли всего этого, чтобы в театре, говоря словами Питера Брука, «вспыхнул жизненный огонь»? Кто знает. Вряд ли... Но в том-то и дело, что рациональная, скромная, можно даже сказать, экономная (ведь речь-то идет о театре районного городка) «вселенная» этого здания вращается вокруг совершенно неожиданного, совершенно иррационального центра. В двусветной части фойе, пробив каменный пол современного стеклянно-бетонного здания, поднялся памятник XVI века, церковь Садроше.
Театр построен на центральной площади, напротив него — исторический центр города, телавский кремль — крепостная стена комплекса царской резиденции Батонис-цихе. Царь Ираклий II, чей памятник установлен при въезде в кремль, основал эту крепость в XVII веке. Небольшую церковь-молельню в тревожные времена Ираклия II использовали как хранилище государственных знамен. Эта церковь-крепость Садроше не входила в комплекс Батонис-цихе, была расположена снаружи крепостных стен кремля, на главной площади города. Кто же знал, что в XX столетии именно на этом месте решено будет построить новый телавский театр? То обстоятельство, что небольшое, булыжной кладки зданьице оказалось чуть ли не в центре отведенной под строительство площадки — случай. Но вот то, как отнеслись к этому обстоятельству архитекторы — совсем не случайность. Троим из создателей проекта телавского театра — архитекторам Г. Джабуа, Г. Цхакая и К. Меманишвили — подобная, а в чем-то даже еще более интересная, ситуация уже была знакома.
За несколько лет до строительства театра в Телави они проектировали кинотеатр в древней столице Грузии — Мцхета. Проект был типовой, и речь шла только о его привязке. Уже началось строительство, когда во время прокладки траншеи под фундамент, на глубине двух метров строители обнаружили южные ворота города. Строительство было приостановлено, а проект пересмотрен: вместо типового было создано здание, уникальное в своем роде, где перед началом просмотра фильма зритель должен пройти старинные городские ворота, лабиринт переходов внутри крепостных стен, сложенных много веков назад. То, что сделали люди, причастные к строительству кинотеатра в Мцхета, достойно больше чем уважения. Огромная роль принадлежала, конечно же, архитекторам. И им же снова выпала задача — строя новое, сохранить старое. В Телави они решили не просто сохранить, но использовать памятник старины, включить его в общий архитектурно-театральный замысел.
Главный фасад здания — сплошное стекло. Для человека, попавшего в театр, сквозь эту стеклянную стену открывается вид на площадь, на выложенную из булыжника стену кремля, дома XVIII—XIX веков перед театром, сохраненные градостроителями. А человек, направляющийся к театру, в стеклянной стене фасада видит опять-таки отражение старо-



ния советского репертуара театра, ознаменовавшегося в 1934 году премьерой «Гибели эскадры» А. Корнейчука.
В центре находится сюжет, иллюстрирующий пьесу Л. Дмитерко «Навеки рядом», поставленную в 1950 году и посвященную братскому союзу русского и украинского народа.
Принцип тактичного сопряжения старого и нового проведен при реконструкции как фасадов, так и интерьеров здания. То, что осталось от старого театра, максимально сохранено, новое сделано в увязке со старым, но с позиции современных эстетических представлений.
В этой связи хочется обратить внимание на композиционное решение зимнего сада, где архитектурное пространство выступает в принципиально новом качестве. Если в старой части здания пространство трактуется только как место размещения пластических средств выразительности, на эстетическое воздействие которых прежде всего рассчитывал архитектор, то в новой — осуществлен диамет-

---

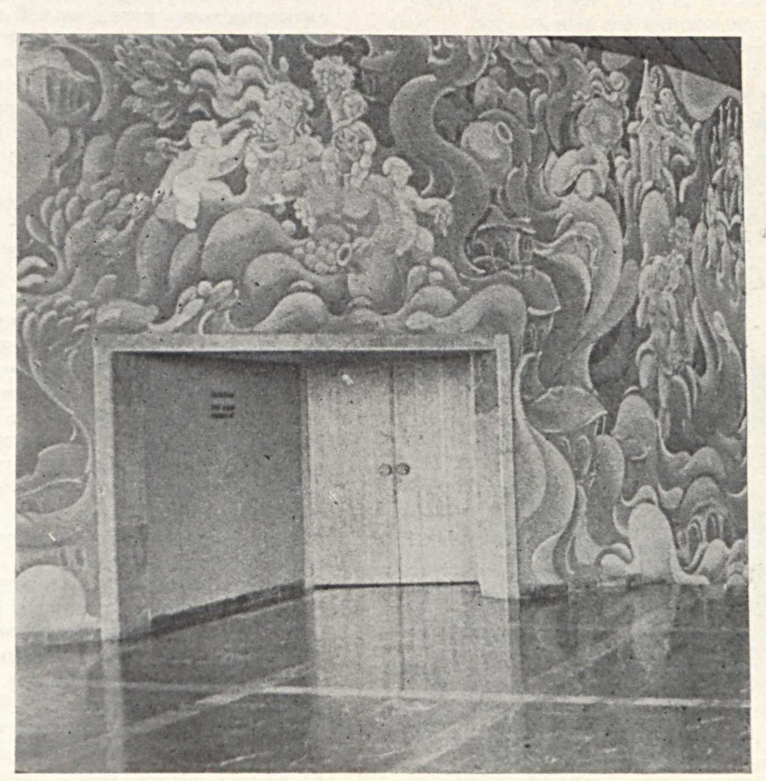


го города. Заслуженный деятель искусств Грузинской ССР С. Кинцурашвили в своей статье о театре в Телави писал: «Авторы умело использовали эффект отражения. Получился большой театральный «занавес». Вечерами, когда зажигаются огни вестибюля, фасад становится «рампой» театрального зрелища — многопланового, многоярусного, с присутствием истории (молельня) и современности (стенная роспись). Зрители — соучастники этого, каждый вечер по-разному повторяющегося, спектакля, режиссерами которого являются зодчие и художники Г. Клибадзе, Э. Копадзе, Д. Рухадзе».
Все это так и есть. Хочется процитировать еще одно место из той же статьи: «Взаимопроникновение внешнего и внутреннего пространств — это не только профессиональный прием, а главным образом удачно примененное средство утверждения нового здания в сложившейся среде». И с этим нельзя не согласиться...
Сама идея включения памятника в живой организм нового здания и неожиданна, и естественна. Она великолепно решает проблему защиты его от дальнейшего разрушения и одновременно призвана вдохнуть в него новую жизнь.
Такова была изначальная идея. Отважившись на ее воплощение, зодчие рисковали. «Трансплантация», на которую они решились, сродни пересадке сердца. Ведь совершенно ясно, что маленькая церковка, внесенная в интерьер огромного современного здания, не могла не стать таковой. Потому что церковка Садропе — подлинник, в котором спрессовались История и Время.
Осуществляя свою идею, зодчие в главном и в наиболее, казалось бы, сложном — в чисто архитектурных решениях — оказались точны. Взаимопроникновение пространств (добавим, и эпох) вполне удалось им. Но это было лишь половиной задачи. Архитекторы и художники попытались продолжить перекличку между древностью и днем сегодняш-



рально противоположный подход: само архитектурное пространство выступает в качестве непосредственного художественного материала, которым архитектор оперирует подобно тому, как художник красками.
Архитектор дает возможность воспринять его в разных ракурсах, с различных видовых точек, что обеспечивается перепадами уровней пола, открытыми внутренними лестницами, специальными видовыми площадками. Таким образом, область эстетического воздействия архитектуры обогащается помимо пластических, и пространственными переживаниями человека. Зритель может любоваться пространством интерьера, как прозрачным кристаллом, который поворачивается к нему разными гранями при восприятии во времени и движении.
Художественное единство композиции не может зиждиться на простом сосуществовании в одном месте старой и новой архитектуры. Этого мало. Нужно нечто такое, что смогло бы их внутренне объ-

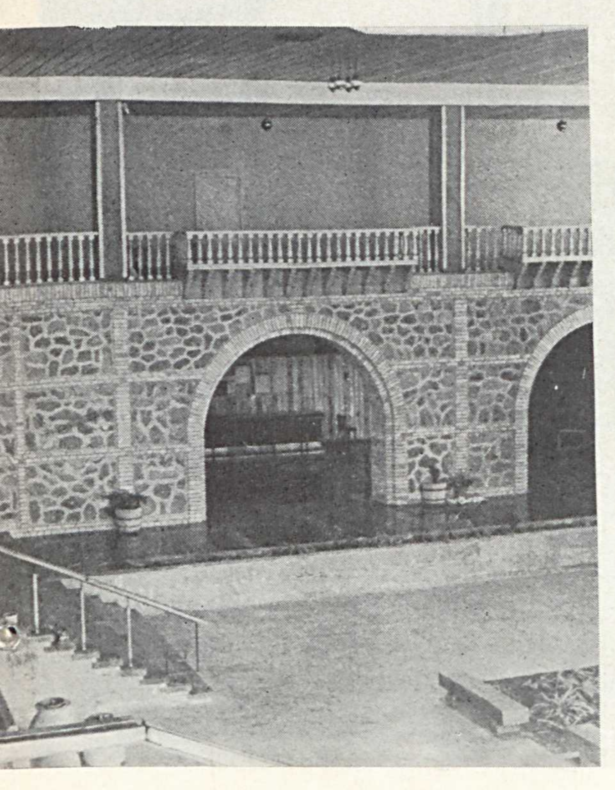
ним внутри самого театра, внутри вестибюля, в котором очутилась Садроше. Декор вестибюля повторяет стилистику старой церковки и вообще старой архитектуры Кахетии. Кладка из дикого камня, арки, ведущие в бар, резные деревянные балкончики... Понятно, что за этим стояла боязнь несовместимости тканей: как бы старенькая молельня не оказалась в новом здании чужеродным органом. Но театр все-таки не музей. А потому церковку решили «принарядить»! Одна из ее стен украсилась чисто декоративным, функционально не оправданным балкончиком — деревянным, стилизованным под старину, таким же, какими украшено фойе. Возник странный, режущий глаз, компромисс: настоящее загримировалось под вполне пристойную, нарядную даже, старину, а старина, простая, грубая даже, но вызывающая простотой своей великое доверие и ощущение подлинности, словно застеснявшись, тоже решила украситься. Казалось бы, мелочь, этот балкончик «для красоты», вроде бы совсем незначительное проявление робости — а очарование исчезло. Слов нет, как жаль. Уж очень хороша идея, очень многое, почти все сделано, чтобы она воплотилась звонко и отчетливо. Ох уж это почти!..
Нам скажут — легко судить Да нет, судить совсем нелегко, когда судишь тех, кого уважаешь, кому доверяешь, в чьи силы веришь. Действительно, перед зодчими стояла очень трудная задача — и спасти памятник, и не превратиться в музей, и чтобы было тепло и уютно... Но забыли авторы, или во всяком случае не вполне использовали, тот случай, что церковка XVII века попала в Театр.
А театр — это как раз то место, где не только могут, но должны отважно сосуществовать все времена. Именно существовать, жить. Как было бы правильно,

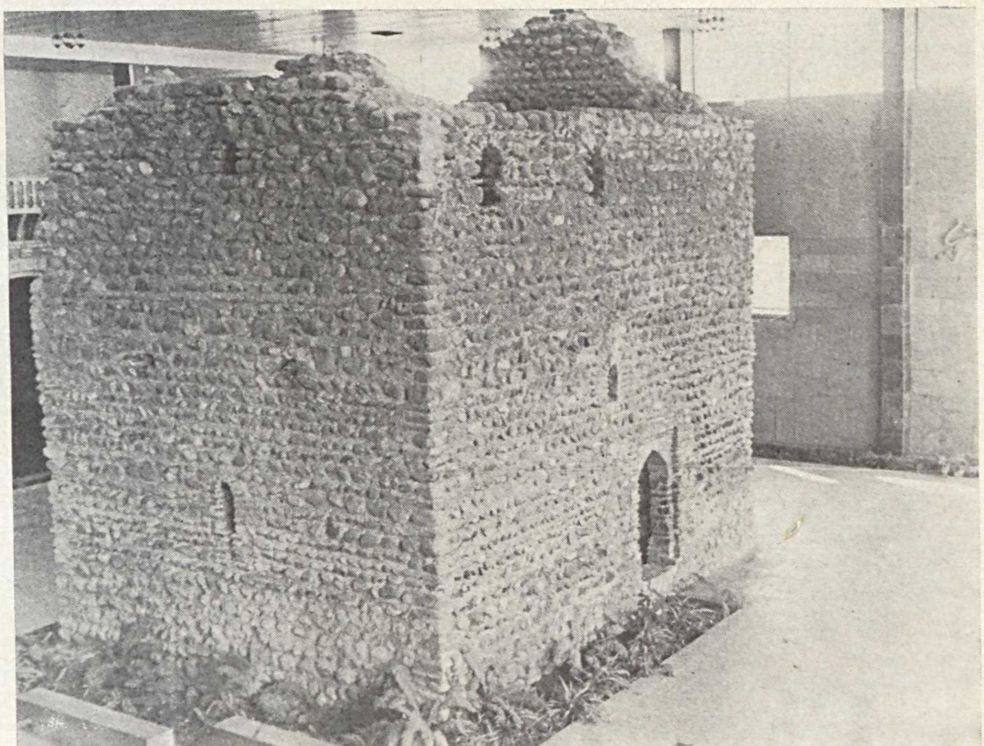




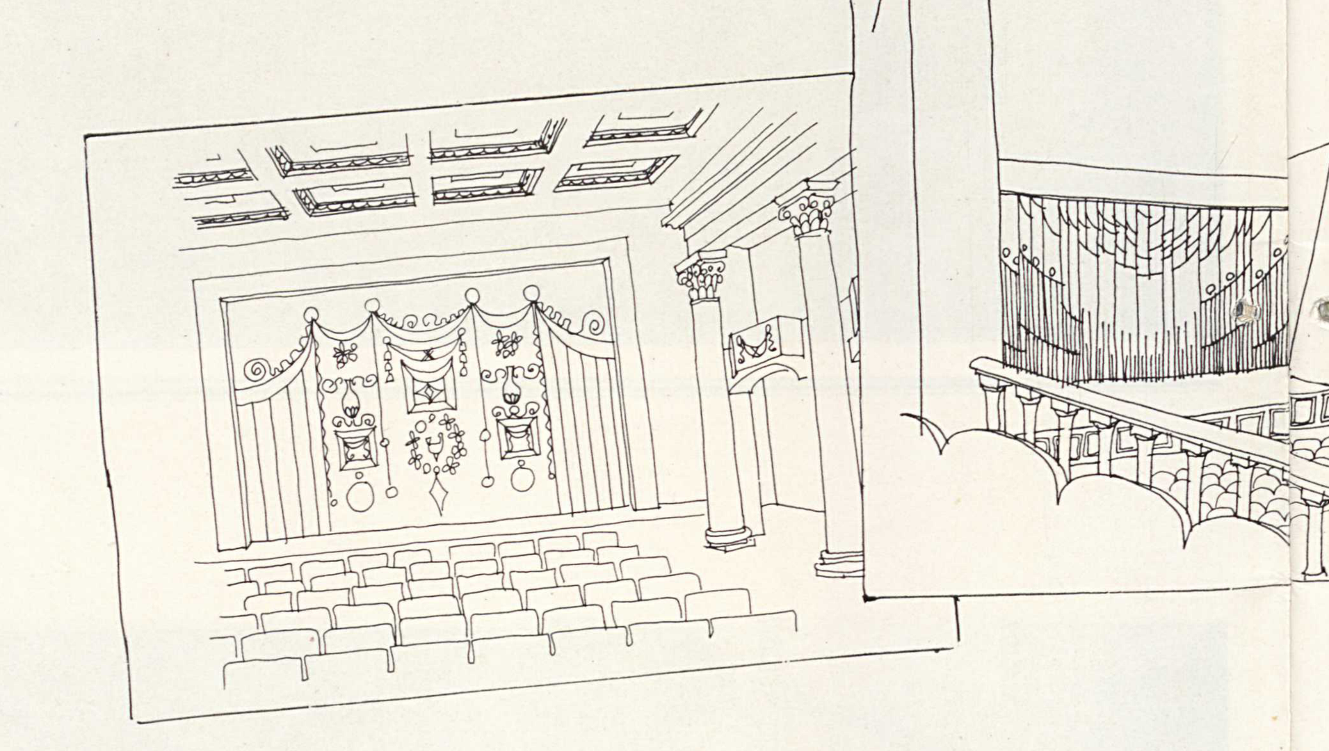
единить. Это нечто, как подобает подлинному творческому акту, непредсказуемо и всякий раз бывает откровением. В данном случае таинство совершили музы, появившиеся по воле художника в новом театральном фойе. Скульптурные произведения преобразили интерьер. Художественный прием оказался в высшей степени органичным, мы даже забываем, что статуи сделаны нашим современником, ощущая в них дух старины, переносящий нас из настоящего в прошлое. Гипсовые музы, как будто пришедшие из старого здания в новое, сыграли роль связующего звена, объединившего интерьеры театра в единое композиционное целое. Сила их художественного воздействия здесь направлена на осознание немаловажной истины: сквозь отторгающую замкнутость различных стилевых школ и направлений проникают связующие нити исторической преемственности всех творческих исканий.
В интерьере нового фойе был задуман еще один красочный пространственный эффект — устройство прозрачного потолка в месте прохода сквозь кровлю здания декоративной колонны, поддерживающей статую музы, возвышающуюся над фасадом. Разрыв кровли, выход внутреннего пространства наружу в еще большей степени должен был обогатить пространственную композицию интерьера. К сожалению, строители не рискнули осуществить эту архитектурную идею в натуре. Не удалось выполнить и полихромную роспись одной из сторон сценической коробки — под рукой не оказалось нужных красителей, как всегда поджимали сроки, поэтому всю плоскость покрасили в красный цвет.
Было бы несправедливо во всем винить только строителей, кое в чем просчитались проектировщики. Явно не удалось художественное оформление торцовой стены жилого дома, ориентированной на пешеходный бульвар. Огромная бесформенная гирлянда уличного светильника, как бы случайно вываливающаяся из «распоротого» торца здания, оказалась совершенно немасштабной. Да и вся отделка этого фасада выпала из общего колористического решения театральной площади. Пока не получилось и задуманного продолжения вестибюля на открытом воздухе.
Хотя в архитектуре требуется куда больше внимания и осмотрительности, чем, например, в живописи, из-за несоизмеримости усилий по исправлению уже проведенных линий и нанесенных мазков, однако и здесь без риска ошибиться ничего нельзя достичь. Поэтому мелкие оплошности и недостатки не должны заслонять главного. Основное достоинство проведенной реконструкции заключается в успешной реализации на практике весьма трудной творческой задачи диалектического единения старины и современности, суть которой блестяще выражена в словах Томаса Манна: «любовь к старому, стоит лишь нам отгородиться от нового... делается ненастоящей и бесплодной».

на наш взгляд, если бы церковка — хранилище знамен могла, пусть редко, раз в год, во время общегородского праздника (а у каждого грузинского города есть такой праздник), сыграть самое себя в представлении, повествующем об истории города. Пусть в остальное время она будет просто памятником, но раз уж она попала в Театр, почему бы не ожить ей? Ведь это естественно! И эта печать жизни не оставит ее в будни. Но с чужим балкончиком на морщинистой стене ей ожить несравненно труднее. Простота и грубость театру не помеха, а вот робость и компромисс — смертельны.
Окрыленные прекрасной, очень, кстати, театральной и очень живой идеей, авторы проекта телавского театра проделали огромный, серьезный путь и проделали его талантливо. И только на самом последнем, самом тонком споткнулись. Даже не споткнулись, а просто не заметили последнюю ступеньку, не поднялись на нее. Не ответили на простой вопрос: зачем театру старая-старая церковка, в которой хранились знамена? Да затем же, зачем церковке новый-преновый театр. Для жизни! Не украшать она пришла красивый вестибюль, но участвовать в общей жизни театра.
«Наука проектирования театральных зданий,— писал в своей известной книге «Пустое пространство» один из известнейших режиссеров наших дней Питер Брук,— должна опираться на изучение условий, способствующих живому общению людей». Об этом стоило бы почаще вспоминать тем, кто создает среду общения людей, каковой является и театр тоже.









Н. Мельникова.
Гобелен «Суханово»
в интерьере

Наброски размещения
гобеленов
и занавесей
в интерьерах.
Рис. Н. Мельниковой

Гобелен в интерьере

Николай Соловьев

Рассматривая монументально-декоративный текстиль (как и декоративное искусство вообще), мы сознательно или не отдавая себе отчета действуем в значительной степени под влиянием «потребительских» позиций. На художественных выставках, например, пытаемся представить то или иное произведение в реальном или воображаемом интерьере (нередко в своем собственном). Если это не удается, невольно возникает вопрос — для чего оно создано?
Конечно, компетентный зритель должен уметь абстрагироваться от утилитарно-бытовых вопросов и смотреть на декоративное искусство как на материализацию художественных идей. И тем не менее не следует забывать, что в вопросах «для чего?» и «где?» заложена здоровая и часто базисная основа, а в самом потребительском подходе присутствует своя эстетическая и этическая оценка: рассчитано ли произведение на то, чтобы украшать повседневную жизнь, или нет? Извечная идея единства предметной среды и художественного начала не теряет своей острой актуальности и в наши дни. Со станковизмом мышления в монументально-декоративном искусстве, увы, довольно часто приходится сталкиваться на выставках, на страницах художественных журналов и в жизни.
Оглядываясь в поисках примеров, которые можно было бы противопоставить подобному явлению, хочется остановиться на работах художника монументально - декоративного текстиля Натты Мельниковой.
Дебют Мельниковой-художника (по образованию она архитектор) приходится на рубеж 1950—1960-х годов, время стилистической перестройки нашего декоративного искусства, осознания связи его с архитектурой, увлечения лаконизмом и демократизацией художественной продукции. Многое в этой струе сейчас, по прошествии двадцати лет, кажется наивным, упрощенным, но многое в то же время подкупает своей здоровой целеустремленностью, четкой направленностью к реальной жизни. В текстильных работах Н. Мельниковой ощущается эта здоровая основа шестидесятых, недаром большинство из них заняли свое постоянное место в общественных интерьерах. Но практическая целенаправленность органически сочетается в ее творчестве с постоянным композиционным поиском, стремлением не повторяться, с раскованностью художественного мышления.
От первого гобелена «Старый город» для Московского Дома журналистов, выполненного вместе со студентами на сделанном своими руками станке, и первых занавесей для московских домов культуры до последней выставки ее творческих работ, прошедшей недавно в столичном Доме архитектора, почерк Мельниковой сохраняет свои исходные принципиальные творческие установки. Одна из главных его черт — связь с архитектурой, стремление создавать не только самоценные произведения, но и организовывать с их помощью пространственную среду (очевидно, в этом проявляется архитектурное воспитание художника). Пожалуй, наиболее показательной и этапной работой в этом отношении является ковер музыкальной гостиной Дома со-

ветской науки и культуры в Улан-Баторе (1975). В соответствии с общим композиционным сценарием объекта архитектурная задача здесь предполагала решение интерьера камерным, полихромным и фактурно теплым. С этой целью задумано было структурно объединить элементы оборудования и произведения декоративного искусства с архитектурой. Мельникова трактует ковер не как предмет на стене, а как саму декоративную поверхность стен, ярко освещенную скрытым подсветом и переходящую во встроенную скамью и эстраду. Ковер, выполненный в технике шерстяных шнуров, ворсовых линий и кругов, по цвету и фактуре основания близок к ковровому покрытию эстрады. Он располагается по периметру стен (при высоте 2 метра, протяженности 20 метров), огибает углы, переходит с одной стены на другую и воспринимается как синтетическое целое «стена-ковер».

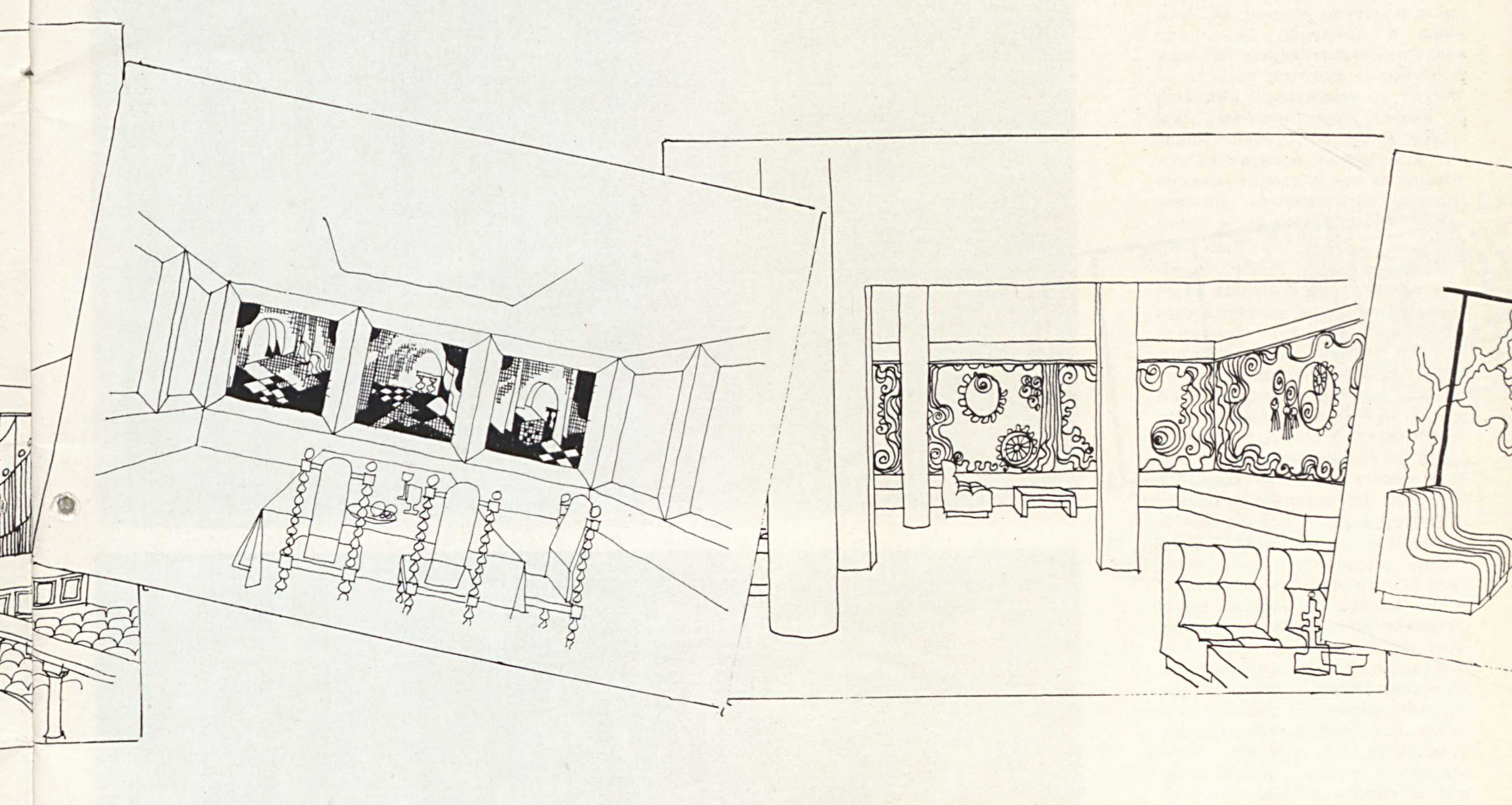
В другом случае, в Доме советской науки и культуры в Дели гобелен «Шахматы» (1981) в соответствии с иной архитектурной задачей своими геометрическими ритмами цветовых плоскостей не утверждает, а зрительно трансформирует стену замкнутого, лишенного света пространства.

Архитектурные задачи, с которыми художница столкнулась в интерьерах Дома отдыха «Заря» в Крыму, повлекли за собой композиционное решение, которому трудно подыскать аналоги в декоративном текстиле. Стремление вписаться в средовой контекст, найти перекличку с архитектурными формами привели автора к композиционной серии из четырех квадратных гобеленов («Натюрморт», «Портрет», «Пейзаж», «Архитектура»), помещенных в перспективные глубокие рамы (1,5×1,5 м), которые образуют как бы структурное качество «гобелена-рамы». Этот эффект достигается за счет обтяжки рам фактурной тканью с ворсом, частичного перехода на раму материала, цвета и рисунка гобеленов. При композиционной законченности каждого из «гобеленов-рам» они вместе с тем рассчитаны на совместное расположение в единой системе, требуемой для данного пространства. Все четыре гобелена объединяются взаимопроникновением их цветовой пластики при доминировании внутри каждого из них своей хроматической палитры (от сине-черной до золотистой). Богатству оттенков здесь способствует не только цвет, но и сочетание различных фактур — гладкого ткачества, шерстяных петель, переплетений в форме косички, вертикальных столбиков и аппликационных элементов.

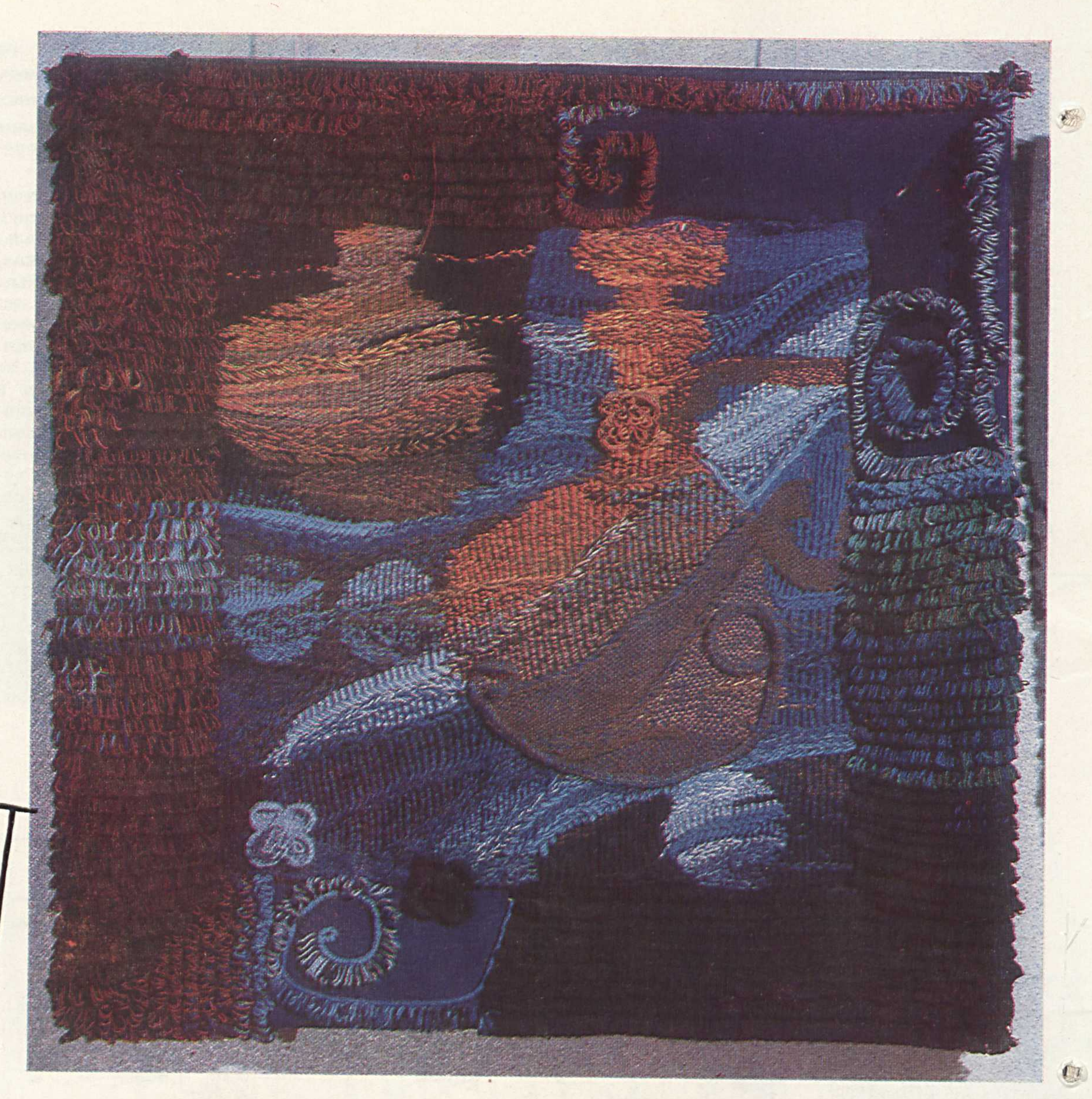
Сочетание классического ткачества с иными техниками, в том числе с аппликацией, позволяющее придать фактуре гобелена внутреннее движение и проявить больше свободы в композиции, довольно характерно для пластического языка Мельниковой вообще. Задумывая ковер, она нередко выступает как бы в роли и художника, и архитектора, и скульптора, используя контрасты и нюансы его фактуры, эффекты объема, собственные и падающие тени от выступающих вперед частей (ковры в таких случаях имеют и «боковые фасады»). Наиболее отчетливо эти черты проявились в серии гобеленов «Времена года», объединенных общим структурным строем, основанным на сочетании гладкой и фактурной поверхности из крупных и мелких шерстяных стежков и объемных вязаных элементов, а также единым принципом подвески к деревянным брусьям.

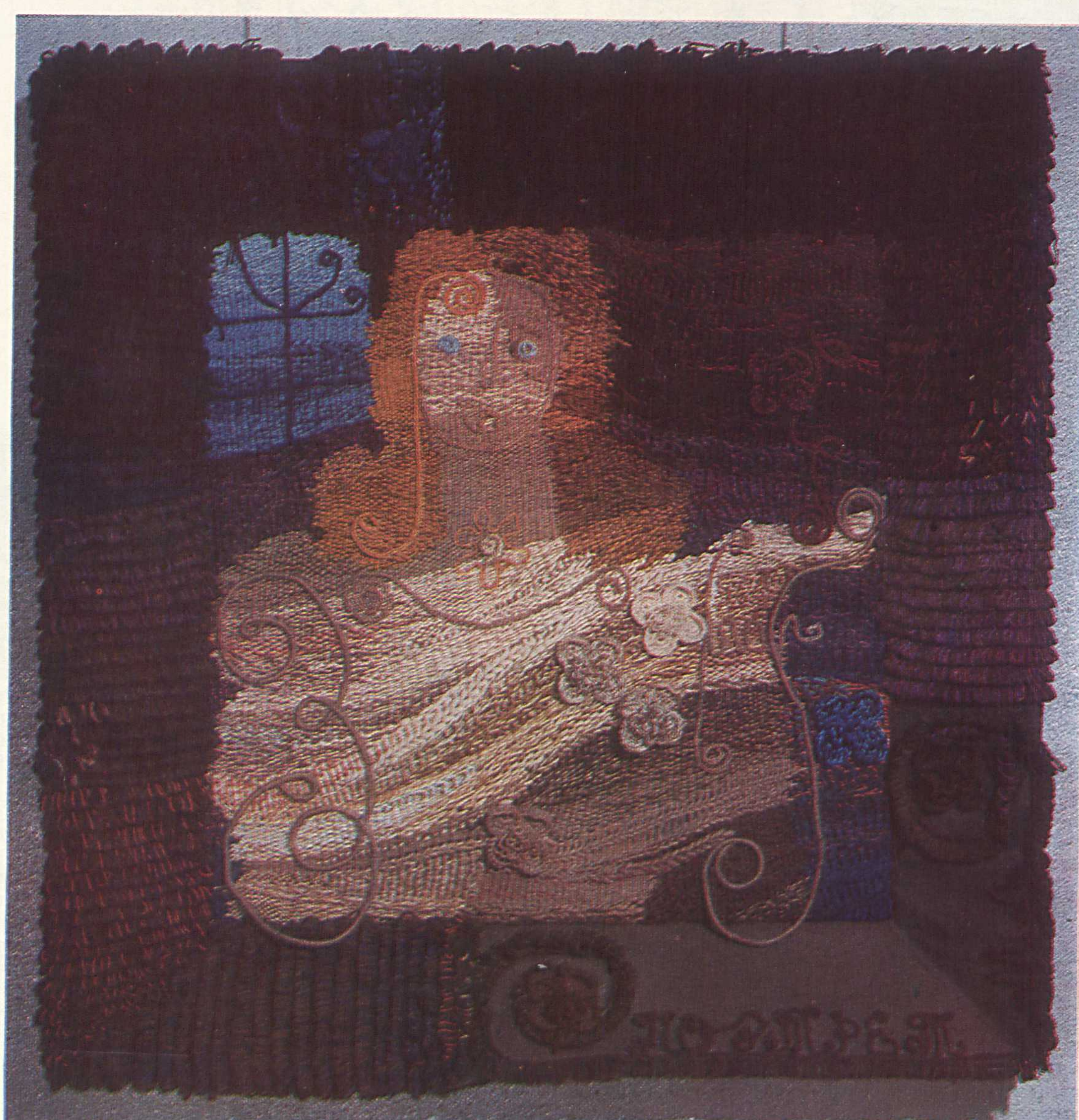
В гобелене «Лето», например, композиция строится из трех свисающих кулис, центральная из которых более гладкая, а боковые — более фактурные, включающие завернутые в цилиндры шерстяные столбики. Характерно, что в основе композиции гобелена лежат не только декоративные, но и в неменьшей степени ассоциативно-образные начала — конкретный пейзаж Муранова, запечатлевшийся в памяти художницы. Вообще природа является источником вдохновения большинства произведений Мельниковой, причем образная сторона решения, как правило, опирается не на легко читаемую однозначность темы, а на ее интригующее домысливание. За основу обычно берется общая пространственная и колористическая структура пейзажа с использованием не столько изобразительных, сколько ассоциативных средств, при помощи которых создается тот или иной образ и настроение. Гобелены рассчитаны как бы на два уровня восприятия. Так, при первом взгляде на «Лето» глаз воспринимает его декоративный строй, взаимодействие цвета, фактуры и пластики силуэта. При более длительном рассматривании появляется ощущение знойного летнего дня, спускающегося с горы зеленого поля (центральная часть с гладким ткачеством), видимого как бы из леса, сквозь кулисы вязаных «деревьев» боковых частей. Композиция гобелена использует характерное для многих работ Мельниковой сочетание абстрактных форм (которые могут домысливаться символически) с более конкретными изображениями в деталях (бабочки, цветы). Условная декоративность и одновременно ассоциативная узнаваемость образа строится на столкновении двух масштабов — увеличенных размеров ближайших предметов и мелкого «пейзажного» масштаба заднего плана.

Сходный принцип создания декоративной композиции на основе реального пейзажа, очаровавшего художника, особенно ярко проявился в гобеленах «Река Хмара» (свободная интерпретация техники рюйу, использованная как изобразительное средство) и «Суханово» (двуслойный гобелен с гладким ткачеством основания и верхней фактурной «драпировкой»). Эскизом для «Суханова» послужила акварель, выполненная Мельниковой в знаменитой усадьбе с натуры. Гобелен воспроизводит реальный вид из интерьера через окно на парк. Окно, кадрирующее пейзаж, превращается здесь в своеобразную раму гобелена, контрастирующую белой геометрической графикой со свободной цветной пластикой изображаемого парка. Своей острой выразительностью гобелен обязан не только высоким декоративным качествам, но и оригинальности сюжета, как бы материализующего утверждения Ж. Люрса о том, что «гобелены — это окна во внешний мир, которые не закрываются никогда», и своему романтическому настрою, создающему ощущение сказочного сна.



Натта Мельникова по натуре очень динамичный художник, обладающий мощным колористическим даром. В каждой ее





Н. Мельникова
Серия гобеленов «Натюрморт», «Портрет», «Пейзаж», «Архитектура»
Смешанная техника. Дом отдыха «Заря». Крым



работе присутствует своя колористическая тема, основанная на доминировании какого-либо цвета, позволяющем сказать, к примеру, «синий гобелен» или «коричневый занавес» — она одновременно отличается цветовой сложностью и богатством, наличием многочисленных оттенков внутри той или иной гаммы. Благодаря этому качеству ее работы декоративно цельны и легко вписываются в интерьер. Вместе с тем Мельникова — художник постоянного поиска, не удовлетворяющийся найденным и ставящий перед собой каждый раз новые задачи. В гобелене «Ночной город» она сознательно отказывается и от цвета, и от излюбленного контраста фактур, выполняя ковер ахроматическим в технике гладкого ткачества. Преследуемая ею цель — добиться максимальной образной и формальной выразительности только за счет рисунка и тонового решения (растяжка от глубокого черного через серый к белому цвету), передача минимумом средств настроения вечернего города с его спящими домами, пустынными переулками и таинственными тенями.

Среди работ Мельниковой — ряд театральных занавесей, выполненных в смешанной текстильной технике. Особенно наглядно раскрывают творческие принципы художницы занавесы для драматических театров в Махачкале, Уфе и для концертного зала педагогического института им. Гнесиных в Москве (1983). Желание вписаться в архитектуру зала 50-х годов, но не за счет стилизации занавеса под неоклассицизм того времени, а современными средствами художница реализует только с помощью цвета, развивающего основную хроматическую гамму оборудования интерьера и вертикального ритма рисунка в сочетании с кривыми линиями, подхватывающими в занавесе полукруг и колоннаду зала. Занавес лишен каких-либо изображений, однако в нем явно чувствуется музыкальная тема, воспринимаемая ассоциативно, через пульсирующее движение цвета вверх от темного к светлому, что дает ощущение льющихся звуков.

Абсолютное большинство своих работ от мини-ковров до занавесей Мельникова выполняет в натуре сама, она в совершенстве владеет всеми текстильными техниками; ее произведения отличаются самобытностью, разнообразием тематики, настроения, пониманием и использованием декоративных возможностей текстиля. И одновременно всем им присущи такие черты, как демократизм, отсутствие духа элитарности, расчет на окружение простых материалов и чувство предназначенности для архитектуры даже в тех случаях, когда работы не имели конкретного адреса и создавались для выставки. Деятельность Натты Владимировны Мельниковой активна и разностороння: архитектура, живопись, графика, педагогическая и научная работа в МВХПУ, и несомненно, все эти сферы дают новые, свежие импульсы в ее творчество художника монументально-декоративного текстиля.

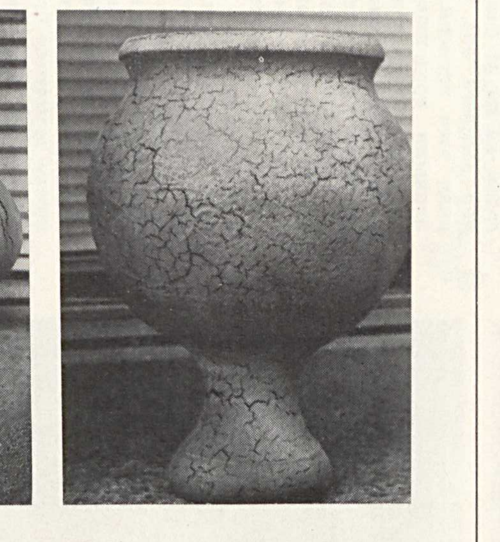
Выставка гобеленов и керамики

А. Лауцюс
Декоративная керамика. ЛитССР

Б. Валантинайте-Йокубонене
Гобелен «Вильнюсскому университету 400 лет».
Смешанная техника.

Гобелен «Ветер».
Смешанная техника.
ЛитССР

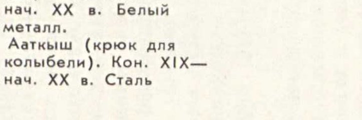
Гобелен «Веретена»
Смешанная техника.

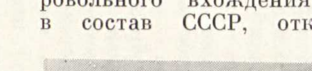


Выставки, экспозиционное решение которых органично соединяет керамику и текстиль, сейчас нередки. Преимущество такой формы показа прикладного искусства очень ощутимо. В этом убедились москвичи, побывав на выставке произведений заслуженного деятеля искусств Литовской ССР Броне Валантинайте-Йокубонене и заслуженного деятеля искусств Литовской ССР Альгирдаса Лауцюса, организованной Союзом художников СССР и Центральным Домом художника.
За два десятилетия работы в декоративном текстиле Б. Валантинайте-Йокубонене нашла свой стиль, свой образный мир, свою авторскую технологию. На выставке художница показала и ранние работы 1960-х годов — «Пегас», «Регата», «Кони», и гобелены, относящиеся к 1970—1980-м годам. Ощутимо выросло мастерство художницы. Изменился образный строй ее работ. Если в «Пегасе» главными были выражение теплоты человеческих отношений (на гобелене изображена семья автора), непосредственность чувства и поэтичность, эмоциональность сюжетного хода, то в дальнейшем получает развитие аллегорически-метафорическая линия. Она представлена такими работами, как «Ветер», «Радость». Конкретный факт, ранее включаемый в структуру изображения, теперь становится менее значимым по сравнению с гаммой ощущений, который он вызвал у художницы. Сюжет воплощается в образ, конкретное заменяется ассоциативным, простое — сложным, сравнение тяготеет к некоей поэтической аллегории.
Неотъемлемой частью гобеленов Б. Валантинайте-Йокубонене является музыка. Она не только фон, не только непременный аккомпанемент про-

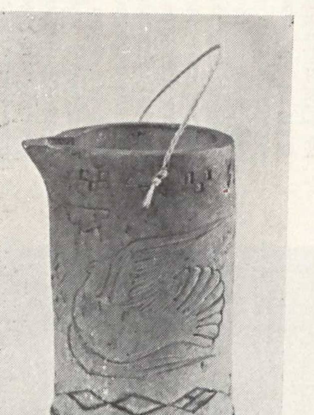
Кон. XIX — нач. XX в.
Дерево
Дерги (подвески).
Кон. XIX — нач. XX в.
Серебро
Антара (сундук).
Кон. XIX — нач. XX в. Дерево
Хоо (кувшин для чая). Кон. XIX — нач. XX в. Белый металл.
Ааткыш (крюк для колыбели). Кон. XIX— нач. XX в. Сталь

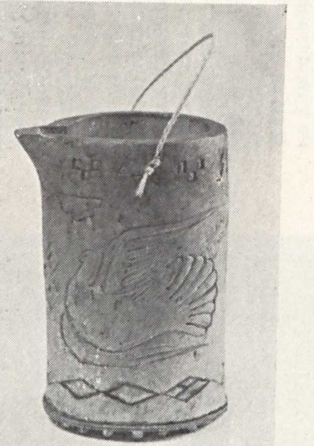
Искусство Тувы

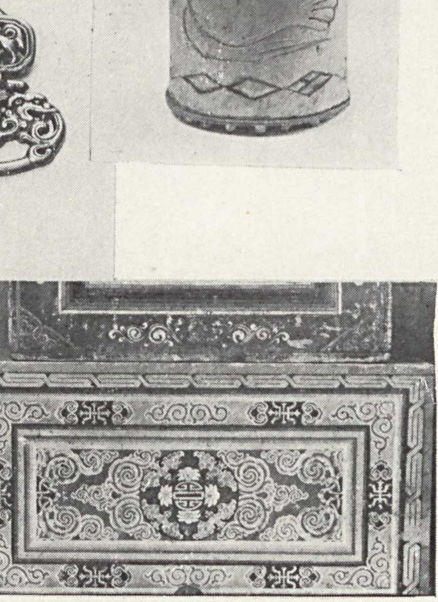


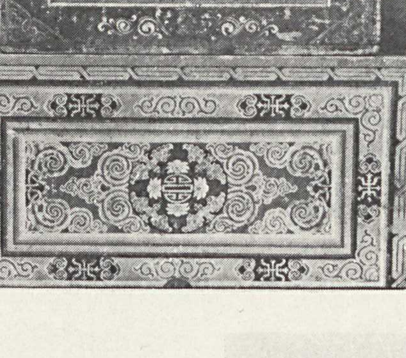


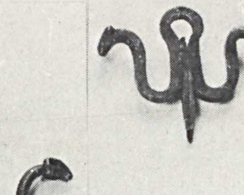
В конце октября в Москве, во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, в рамках дней культуры Тувинской АССР, приуроченных к 40-летию добровольного вхождения Тувы в состав СССР, открылась выставка «Народное искусство Тувы». Впервые в Москве так широко и полно представлено традиционное искусство тувинцев с конца прошлого столетия и до наших дней.
Значительная часть экспозиции отведена художественной обработке металлов. Этот раздел в основном, ретроспективный: здесь вещи конца XIX—начала XX века. Тувинские кузнецы — «дарганы» издавна достигали ювелирной тонкости в работе с серебром, бронзой, алюминием. Изделия из металла орнаментировались флоральными и зооморфными мотивами, спиралевидными завитками, стилизованным изображением рогов, криволинейным узором. Подобный орнамент можно увидеть на женских серебряных украшениях — браслетах, перстнях, серьгах, последние часто имели сложную форму, с колокольчиком, прикрепленным к верхнему колечку серьги. Интересны такие, имеющие сейчас скорее уже историческое значение, предметы, как украшения для женской и мужской косы — «чавага», огниво — «оттук», колчаны для стрел с металлическими накладками, одинаково тщательно и тонко сработанные бытовые вещи — игольница, кисет, ножны, трубка.
У тувинских кочевников-скотоводов большое место в жизни всегда занимали лошади, и это не могло не найти своего отражения в их прикладном искусстве. Например, на этой выставке, наряду с несколькими отдельными кожаными накладками на седле, представлено и целое седло — «тепсе» с металлическими стременами и кожаной уздечкой (начало XX в.).
Важным материалом для тувинцев была кожа. Обычно она украшалась тиснением или аппликацией. Перекидная сума, накладка на седло, многочисленные «кёгержики» — фляги для кумыса и молочной водки араки, орнаментированные несложным тисненым узором,— эти вещи достаточно ярко характеризуют мастерство тувинцев в выделывании кожи.
Вещи, которыми издавна поль-

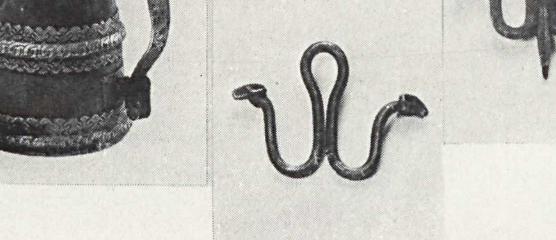












цесса работы, но отчасти содержание, живая плоть ее «детей», как ласково называет свои работы автор. Строгая симфония лежит в основе гобелена «Земля», современная рок-версия вызвала к жизни работу «Радость». Музыка — в монотонном жужжании веретен (гобелен «Веретена»), в ритмах тяжелых пластов вспаханной земли (гобелен «Земля»), в динамике пятен — полос, объемов и теней в батиках. Музыка обостряет видение, оттачивает чувство, задает внутренний ритм композиции, подсказывает цветовые отношения. Именно от нее идет ясная сгармонированность работ Б. Валантинайте-Йокубонене.

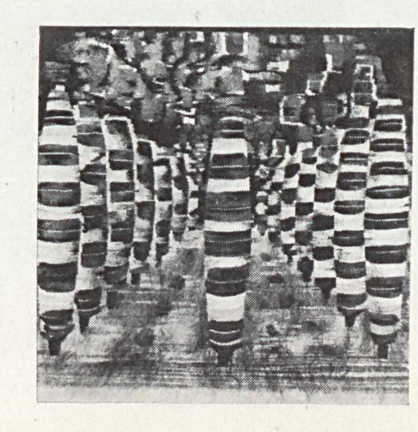
Ткачество Б. Валантинайте-Йокубонене определено национальным, традиционно литовским характером переплетения нитей. Возникающая фактура создает особый ритм поверхности, который подчеркивается также игрой льняных и шерстяных нитей, разных по толщине и по цвету. Традиционное, национальное выражается художницей не через введение в ткань авторского произведения фольклорно-этнографических мотивов, а как проникновение в суть национального характера — сдержанного, несколько сурового, но своеобразного и полного силы.

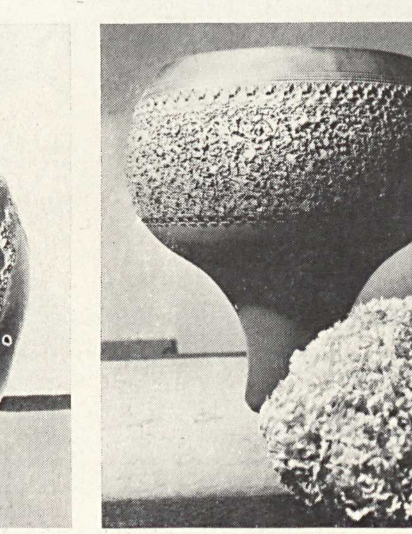
Подобно низким и высоким звукам музыкальной фразы, гармонируют на выставке гобелены и керамика. Поэтичные изящные гобелены на стенах как бы подчеркивают тяжесть, пластическую ясность, монументальность рукотворной керамики Альгирдаса Лауцюса. В экспозицию вошли многие работы, созданные им с 1960-х по середину 1980-х годов. И хотя техника изменилась сравнительно мало (это всегда глазури по глине высокого обжига), художник открывает неисчерпаемость ее возможностей. Несколько инертная, подчеркнуто приземистая форма крупномасштабных сосудов и ваз как бы оживает под действием глазурей — матовых и блестящих, ровных и покрытых легкими трещинками кракле. Эти тяжелые, гулкие вазы и сосуды обладают своей образностью, своим характером. Многие вазы близки формам национальной крестьянской керамики, которую Альгирдас Лауцюс не только любит, но и прекрасно знает. Альгирдас Лауцюс — сложившийся мастер, знающий ре-

старомодным и традиционным, он завоевал в литовском искусстве свое место. Сложившись как стилист и профессионал в 60-е годы, он и по сей день верен своим художественным принципам.

Елена Юренева









зуется древний народ в своем повседневном быту, форма которых шлифуется в руках многих поколений его мастеров, не могут не объединять в себе функцию утилитарную с функцией эстетической. Поэтому рядом с деревянными сундуками — «аптара», которые были основным видом мебели в юртах тувинцев, со всех сторон расписанными цветными узорами, рядом с великолепными раскрашенными культовыми ложками-«девятиглазками» (тос-карак), мы видим в экспозиции простое деревянное ведерко — «хуунг» либо такое же ведерко из бересты с узором, который прокусывается зубами.

Внимание посетителей выставки неизменно привлекают костюмы. У кочевых тувинцев не было специальных портных; каждая женщина могла сшить праздничный или повседневный халат. Мужские, женские и детские халаты выглядят одинаково: характерный ступенчатый вырез в верхней части левой полы, стоячий воротник, многочисленные нашивки. Очень красивы расшитый драконами ламский халат конца XIX века, меховые шапки с разноцветными лентами, сапоги с загнутыми носами.

Зрителя, попадающего на выставку, в первом же зале встречают витрины, заполненные мелкой пластикой. Традиции скульптуры малых форм в Туве уходят в глубокую древность. Но по-настоящему расцвело это искусство только в наше время.

Материалы современных мастеров — это дерево, кость, а также агальматолит (чонардаш) — местный мягкий камень костяного цвета. В основном в скульптуре малых форм преобладают сюжеты анималистического характера, сделанные необычайно искусно, с тонким чувством движения, даже настроения животного. Думается, что современные тувинские камнерезы, используя народные традиции и сохраняя преемственность мастерства, способны принести искусству Тувы широкую известность и признание.

Дмитрий Буткевич

М. Черзи. Борцы. Дерево

Ритуальный чайник Кон. XIX — нач. XX в. Латунь, медь, войлок, нити, кораллы

Б. Дунчур

Д. Дойбухаа Дракон. Агальматолит

В. Ооржак Сарлык. Агальматолит

Д. Дойбухаа Укрощение

Триеннале молодых художников Прибалтики

Сандра Калниете



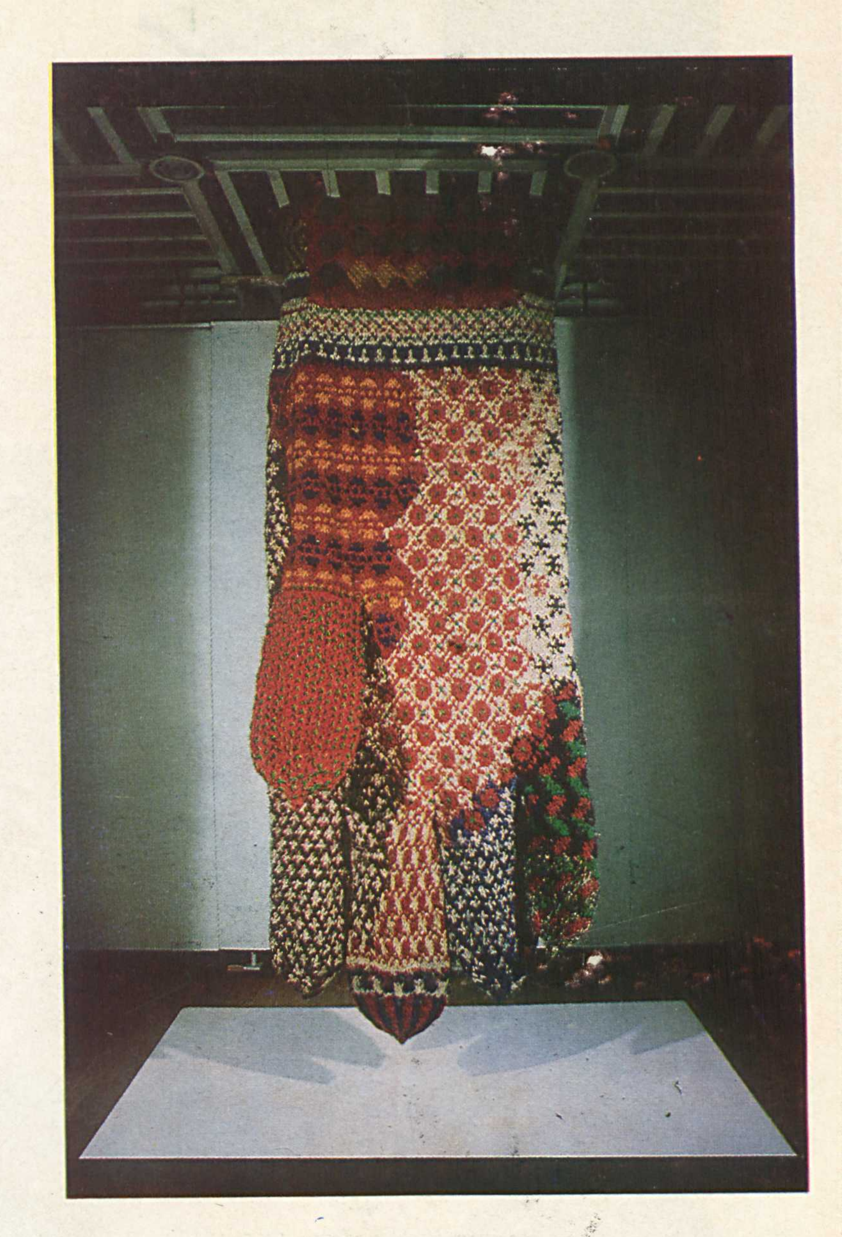
Летом прошлого года в Риге, в просторном выставочном зале «Латвия» состоялась вторая выставка молодых художников декоративно-прикладного искусства Латвии, Литвы, Эстонии. Первая выставка была организована в 1980 году, и можно надеяться, что впредь это интересное событие художественной жизни станет регулярным.

Смотр работ молодых художников Прибалтики — это конкурсная выставка, в которой по уставу участвуют по тридцать авторов от каждой республики, представляя по три работы. Лучшие удостаиваются премий Министерства культуры и Союза художников Латвийской ССР. Премию Министерства культуры получила художник-ювелир И. Киутса (Эстония), художница по коже Д. Шалаускайте (Литва) и художник по металлу В. Зидерс (Латвия). Премии Союза художников разделили Н. Каукси (Эстония, текстиль), Я. Лаурушайте (Литва, керамика) и Ю. Риндина (Латвия, керамика). Премии вручили и общественные организации республики.

Каждую новую выставку молодых художников общество и специалисты ожидают с повышенным интересом — представляется то поколение, которому предстоит продолжать, развивать и увеличивать славу декоративно-прикладного искусства у нас в стране и за рубежом. Мы можем простить молодости несовершенства технического и художественного мастерства, но надеемся видеть, как эти недостатки восполняются за счет увлеченности и горячего желания манифестировать мировосприятие своего поколения. К сожалению, именно увлеченности и дерзости не хватало на этот раз смотру

молодых. На выставке преобладали многократно интерпретированные формы и мотивы, утверждающие стабильность традиций Прибалтики, но не динамику развития. Каждое новое поколение художников в искусстве всегда стремилось к поискам собственной стилистики и оригинальных способов выразительности, однако на выставке в Риге новые искания проявились слишком робко.

И все же чем отличается искусство молодых от искусства среднего поколения? Прежде всего изменилось само отношение к локальным традициям школы. Оно сохраняется в самых общих принципах формообразования, достаточных для узнавания национальных особенностей работ, но чаще молодые в качестве творческого импульса используют опыт всей человеческой культуры. Круг их впечатлений очень широк: от античной керамики до азиатской сакральной пластики (Я. Лаурушайте — Литовская ССР), от образа Оранты (А. Шепкус — Литовская ССР) до искусства южноамериканских индейцев (А. Везис, П. Силс — Латвийская ССР). Даже формы фантастических существ Ю. Риндиной навевают некоторые ассоциации с пластикой далекой Индии. И это еще не все культурные реминисценции, прочитываемые в экспозиции. Активность молодых художников в освоении культурного наследия можно объяснить стремлением молодости к романтике. До тех пор пока она служит эмоциональным зарядом для накопления эстетического опыта, упреки в удалении от национальной школы не имеют под собой почвы. Иначе мы воспринимаем ловкое оперирование чужими мотивами, если оно не отвечает

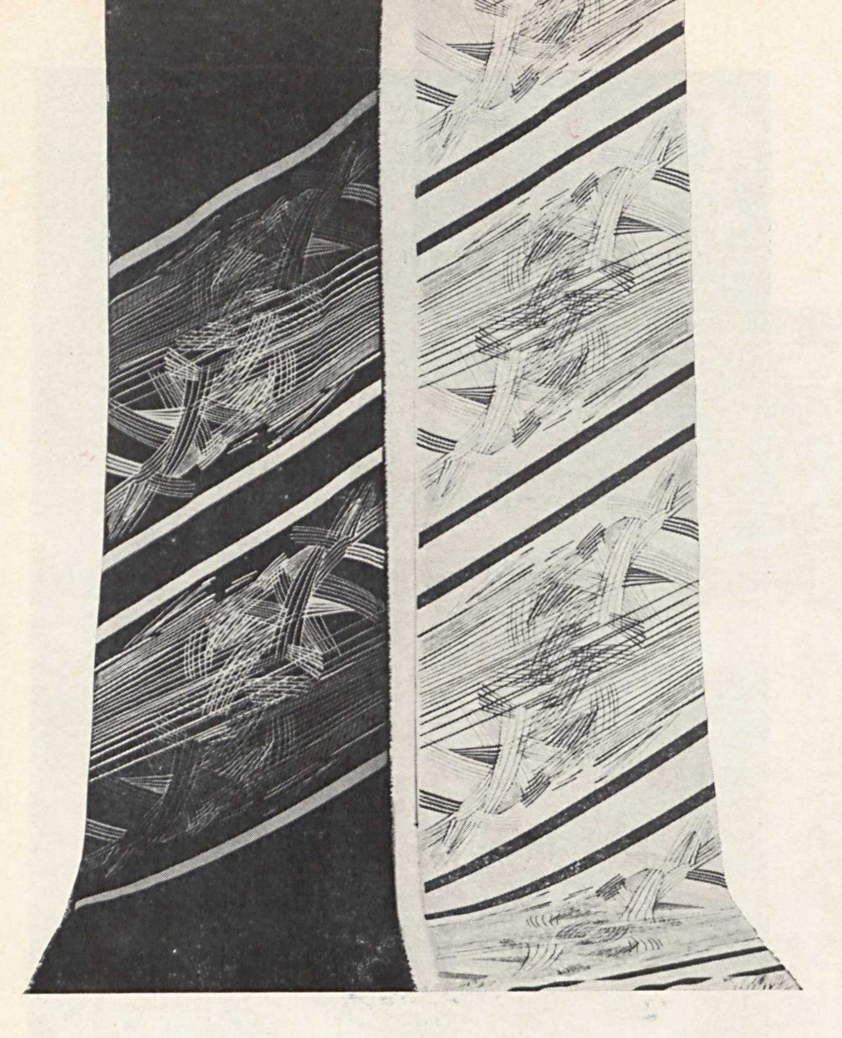


На стр. 16
Угис Янкавс
Гобелен «Самолет над полями»
ЛатвССР

Хелен Каукси
Гобелен «Пейзаж».
Смешанная техника.
ЭССР

Эне Парс
«Перчатка из Мулги»
Шерсть, вязка
ЭССР

Витолдс Куцинс
Часть диптиха «Пессимизм»
Батик
ЛатвССР



Сигне Лепассар
Декоративная ткань «Полет». Ручная печать. ЭССР

Юта Риндина
Композиция «Времена года». Керамика ЛатвССР

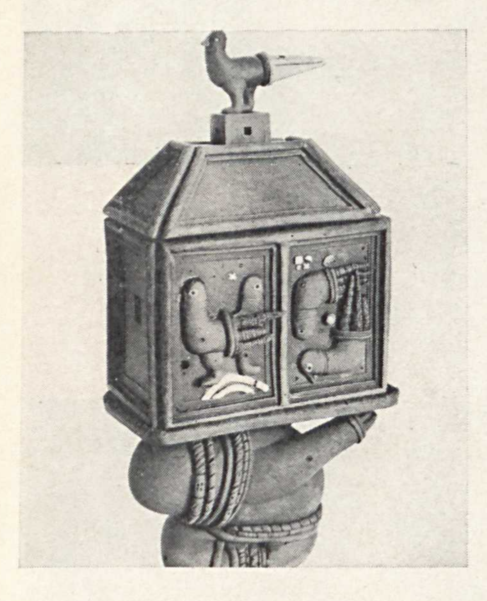
Витаутас Зидерс
Приз. Латунь. ЛитССР

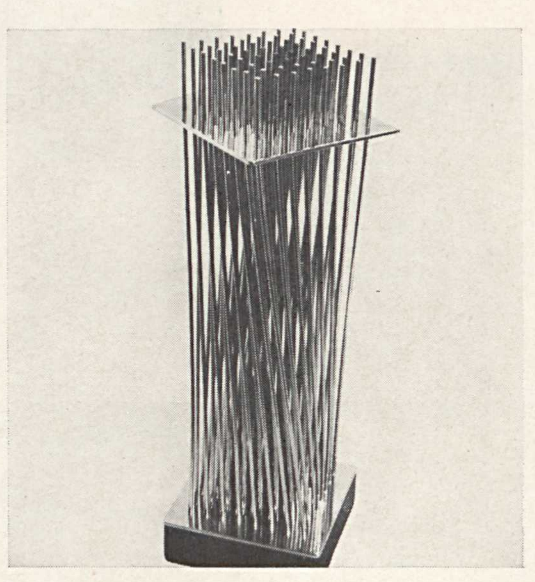
Иовита Лаурушайте
Сосуд «Женщина» Керамика. ЛитССР

раздвинутые в улыбке губы. Непонятно и перевоплощение благородного материала — кожи в коробки-брюки, коробки-бутылки (Р. Маркс, Эстония).

В этом случае затруднительно говорить о негативной эстетике, целью которой якобы является разоблачение потребительской психологии. Работы не несут никакой напряженности, оставаясь на уровне пассивной копии.

За последнее время мы все чаще слышим приглашение вернуться к функциональности. Благородный пример в этом отношении представляет народное искусство, в предметах которого царит бифункционализм: единство декоративной и утилитарной функции. Не стоит, однако, забывать, что и здесь историческое развитие было направлено к всевозрастающей пышности формы, неизбежно приводящей к разрушению бифункционализма. Схожий процесс изменений, но в ином направлении, протекает в настоящий момент в декоративно-прикладном искусстве. Идут поиски таких средств выразительности, которые органично воплощали бы духовные и материальные черты века. В них в одинаковой мере должны выразиться индивидуальность автора и тесная связь с национальными традициями и общекультурными движениями, личностно пережитое содержание и обобщенная символика, синтез материала и идеи и т. д. Это сложные задачи, к которым добавляются законченность формы и проблемы согласованности со средой. Поэтому ошибки и преувеличения в искусстве молодых неизбежны. Некоторые из них можно констатировать и сегодня. Прежде всего это брутальное







национальному мироощущению.

Другой значительный ряд работ представляют произведения, созданные под влиянием фольклорной образности. Актуальность этой темы характерна для всего советского прикладного искусства, а в республиках Прибалтики она получила особенно сильное выражение. Наиболее активно осваивают наследие фольклора в Латвии художники по текстилю.

В эстонской коллекции этнографизм в его наиболее непосредственном воплощении встречаем в стилистике и формах украшений, в литовской экспозиции поэтику фольклора доносит до зрителя керамика.

Выставка подтверждает, что молодые все определеннее продвигаются к комплексному пониманию традиций фольклора.

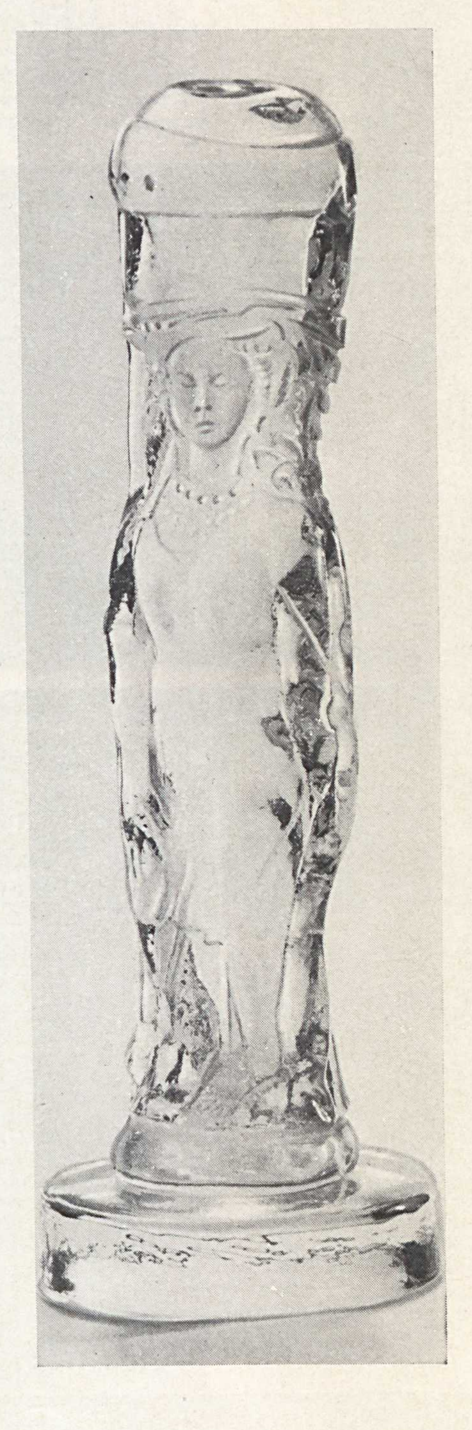
Это закономерно, так как первый восторг от декоративных ценностей наследия народного искусства начинает вытеснять интерес к особенностям мироощущения своего народа, которое, в частности, выражается в закономерностях пластической формы. Поэтому «цитирование» кажется уже пройденным этапом из-за ограниченности и поверхностности возможностей. Даже цитата столь колоссального размера, как узорчатая перчатка эстонской художницы Э. Парс, не выходит за рамки декоративного курьеза. Эмоциональнее и многограннее в своей содержательности те работы, в которых основы народной культуры прочувствованы настолько глубоко, что эстетические критерии автора и критерии, выдвинутые традицией, синтезируются в единое целое со стилистикой эпохи. Наиболее убедительно это проявляется в текстиле В. Берзиня и И. Скуини (Латвия), керамике К. Урбанавичуса и Р. Якимавичуса (Литва), в украшениях И. Киутса и текстиле Х. Каукси (Эстония).

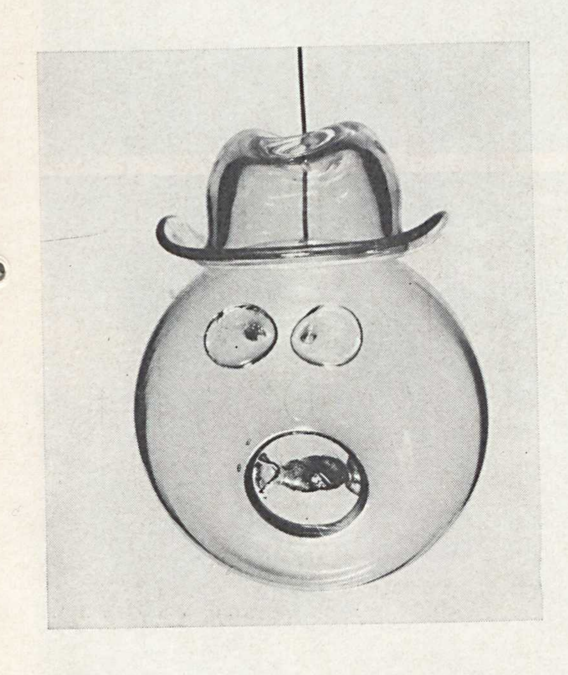
Наряду со стремлением к сознательному освоению и использованию культурных традиций в коллекциях всех республик есть работы, в которых доминирует подчеркнуто современное понимание формы. Обычно это лаконичные, ясные и технически корректные работы, в них граница между декоративным искусством и дизайном размыта. Когда достигнуты элегантность формы, как в сосудах В. Зидерса или украшениях М. Ауныня (Латвия), конструктивная ясность, как в изделиях из металла И. Юрна (Эстония), то художественный уровень достигается. Но когда художник сознательно или бессознательно поддается влиянию массовой культуры, то возникают такие работы, как украшение-очки, в которых в виде отражения видим популярный символ дешевой современной рекламы — отношение к материалу, фальсифицирование его естественных свойств. Так, не отвечают правде материала изделия литовки Г. Пинкуте, которая выработала шамот до степени хрупкости фарфора. Или кожаные коробки, напоминающие по внешнему виду твердость дерева, получившие столь широкое распространение. Здесь материал уже не является только одним из компонентов выразительности. «Тематичность» вещей, то есть доминирование литературной идеи над иными элементами художественной структуры, это один из тупиков, отражающих неассимилированные влияния изобразительного искусства на прикладное. Эта проблема, правда, не так актуальна в Прибалтике, как в других регионах нашей страны, но все же пришло время говорить об этом и у нас. Текстиль пока что единственная отрасль, которой как-то удается преодолеть конфликт конкретности между литературной идеей и условностью изобразительных средств. Поиски остальных отраслей слабее.

Ассимиляция влияния изобразительного искусства на декоративно-прикладное, поиски собственных средств выразительности содержательных идей — важные задачи, стоящие перед молодыми художниками.

Три автора—три почерка

Майе-Анн Раун





Вилья Воленс
Декоративная форма «Конфета». Стекло ЭССР

Кай Коппель
Фигурная ваза «Девушка».
Стекло тиходутое, гравировка. ЭССР

На стр. 20
Вилья Воленс
Нашейные украшения
Стекло, гутная техника. ЭССР

Кай Коппель
Чаша
Хрусталь тиходутый, гравировка. ЭССР

Маре Сааре
Вазы «Старинные узоры». Стекло, травление. ЭССР

Маре Сааре
Движение. Хрусталь, травление. ЭССР

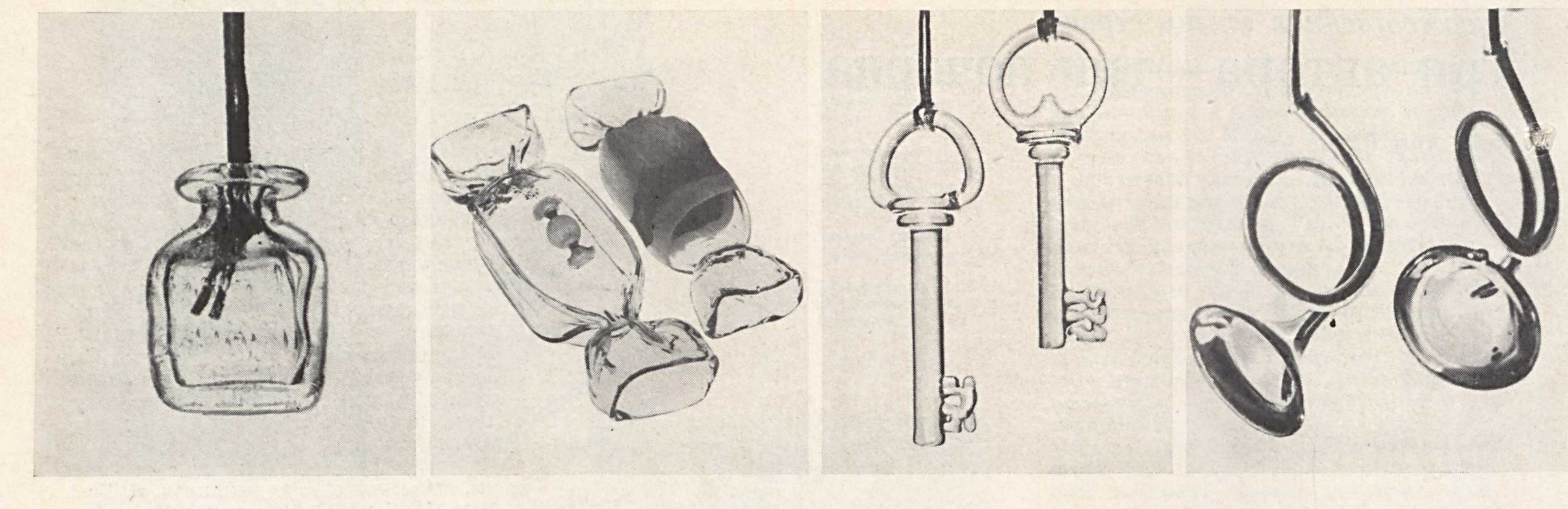
Существует мнение, что в Эстонии стеклом заниматься невозможно — отсутствует местная база при Художественном комбинате «АРС», а единственный стеклозавод «Тарбеклаас» неохотно помогает художникам. Но несмотря на то, что в республике выдувать стекло негде, активно работающих в этом виде творчества художников в Эстонии около двадцати. Большинство работ выполняется на базе Художественного фонда СССР во Львове, куда эстонские художники стекла регулярно получают творческие командировки.

На таком фоне открытие персональных выставок молодых художников. В. Воленс, М. Сааре, К. Коппель летом прошедшего года—необычное событие в эстонской художественной жизни. Радует, что интересные экспозиции представили три молодых автора, выпускники Государственного института Эстонской ССР, которые после окончания вуза активно участвуют на республиканских и всесоюзных выставках.

Вилья Воленс работает художником-оформителем на Таллинском фанерно-мебельном комбинате, но творчески занимается стеклом. В натуре ее кроется доброе чувство юмора, хотя не сразу проявилась эта особенность характера в творчестве, не сразу определился почерк ее в стекле. Но вот в 1980 году она создала юмористическое произведение «Дамы и господа» («Шляпы и цилиндры»), где впервые проявилось игровое шутейное начало.

Однако решительно определился путь В. Воленс, когда она стала работать на горелке и делать украшения из лабораторного стекла. В 1981 году Объединением молодых художников республики была организована выставка украшений, и Вилья Воленс предложила туда работы «Дамы и господа» и «Шляпы», освещенные веселой улыбкой. Они получили признание, и с этого началось новое направление в ее творчестве. На персональной выставке 1984 года основную часть составили миниатюрные стеклянные украшения — кулоны: бутылочки, всевозможной формы вазочки, кувшинчики, конфетки, яблочки, груши, ключики, замки, малюсенькие музыкальные инструменты. Фантазия ее в этом оказалась неисчерпаемой. Однако сколько бы ни ценилась творческая фантазия художника, не менее важна технологическая сторона исполнения. В. Воленс сумела довести до большого мастерства специфику миниатюрной обработки стекла на газовой горелке. Работа с лабораторным стеклом привела ее к мысли использовать тонкие стеклянные трубочки для создания подвесных композиций в духе народных соломенных новогодних украшений. Эти объемные композиции, допускающие неограниченные ритмические соединения во внутренней сеточной системе, получили в стекле дополнительные качества — блеск и прозрачность. Среди последних работ — шуточный «Месяц театра» (1983) в виде удивленной луны с конфеткой во рту, в которой снова проявляется неисчерпаемый юмор автора.

Творческая манера Кай Коппель как бы делится на две части. В одних работах Коппель стремится к классической гармонии и ясности геометрических форм, в других — к динамичности и выразительности свободной пластики. Строгие геометрические формы, исходящие в основном из конуса, октаэдра или цилиндра, отличаются отточенностью пропорций и монументальностью. В колорите доминируют блеклые дымчато-лиловые и зеленые тона, нередко используется и опаловое стекло. Эти формы можно назвать архитектонами. Особо подходит это работам, инспирированным мотивами античной архитектуры («Колонна», 1983); внутренним декором стекло в них напоминает структуру мрамора. Все эти высокие (более 50 см), сложной конфигурации, ступенчатые или спиральные, а





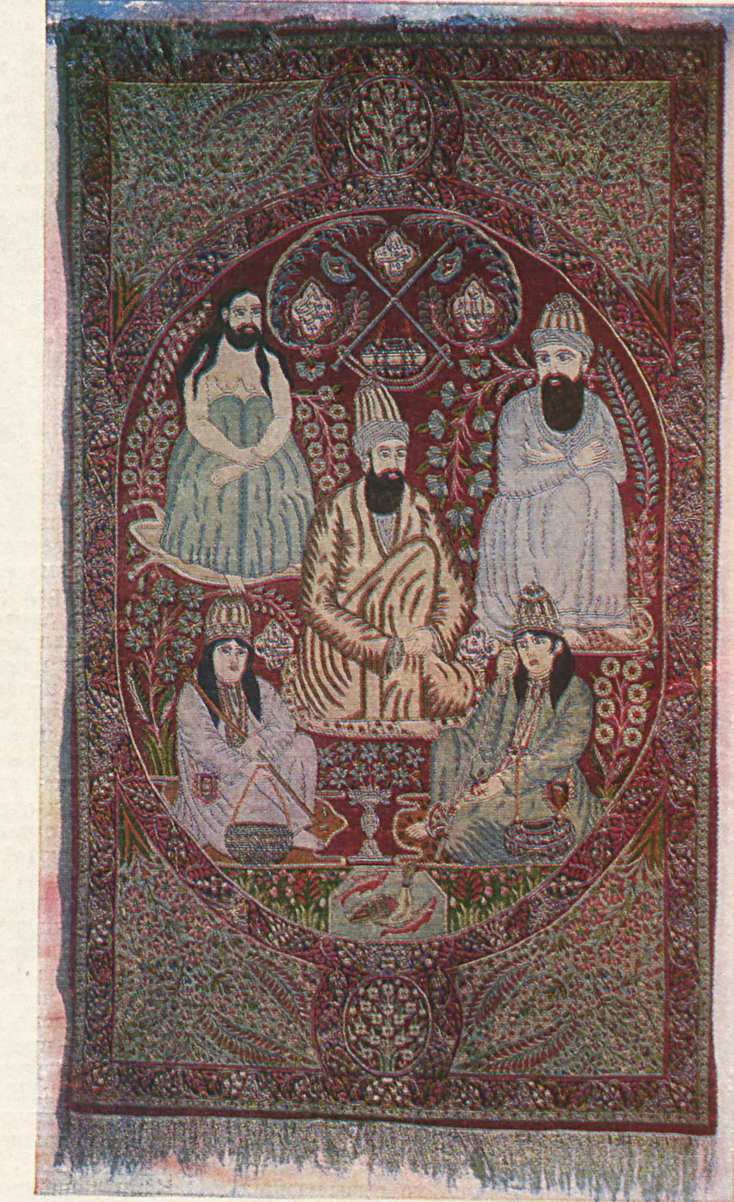




также фигурные сосуды выдуты в формы тиходутым способом на Львовской базе ХФ СССР.
Отношение к проблемам пластики у Кай Коппель также своеобразное. С самых первых работ ее привлек рельефный декор. Она лепит из глины модели ваз с сильно выступающими рельефными фигурами, а потом те же фигуры в стекле обрабатывает матовой рельефной гравировкой. Таким способом гравированы ваза с фигуративным фризом (1980) и чаша с обнаженными фигурами (1981). Даже к классической углубленной гравировке она относится по-своему: старается совместить линейную и пластическую обработку в одной работе; наиболее интересно это получилось в вазе с фигурой обнаженной девушки (1982). Последние ее работы — объемные скульптурные сосуды в виде женских фигур («Девушка», «Мать с ребенком», «Сидящая девушка»), которые также дополнительно проработаны рельефной гравировкой.
Видимо, две разные манеры работы в стекле создают одну цельную творческую личность Кай Коппель.
Маре Сааре предпочитает бесцветное стекло и хрусталь, обрабатывая их всеми способами холодной обработки — гранением, гравировкой, пескоструйкой и травлением. Чаще всего она соединяет разные техники, как, например, в вазах «Папоротник» (1982) или «Палеонтологическая» (1983). На них сферические грани, как оптические линзы, увеличивают и усиливают тонкий травленый декор.
В Эстонии Маре Сааре единственная, кто занимается травлением, техникой, требующей графического дарования, умения работать тонко и детально прорабатывать мотивы (характерны ее вазы «Старинные узоры», 1984, «Тишина», 1983, «Цветение», 1981). В этих работах она не ищет прямых эффектов, зато они привлекают внимание законченностью и богатством нюансов. М. Сааре — миниатюрист. Нередко она находит вдохновение в узорах минералов и окаменелостей, и это не случайно, так как работает художником в Институте геологии АН СССР.
Но Маре Сааре и монументалист.
В 1981 году она заняла первое место на конкурсе эскизов витражей для конференц-зала Ленинского райкома КПЭ г. Таллина. Ныне они смонтированы на объекте. В настоящее время художница работает над эскизами витража для Музея истории спорта г. Тарту.
Три персональные выставки, о которых мы рассказали, отличаются друг от друга авторской концепцией и свидетельствуют о самостоятельных творческих поисках молодых авторов в художественном стекле. И все три художника приобрели свое лицо именно через свою технику: Вилья Воленс — горячей обработкой на горелке, Кай Коппель — скульптурными формами и рельефной гравировкой, Маре Сааре—тонким графическим травлением стекла. В каждом виде прикладного искусства много разных технических приемов, и очень хорошо, если молодой художник сумеет выбрать из них самую подходящую для своей творческой натуры.

Азербайджанские сюжетные ковры

Гюльнара Векилова



**В народном искусстве есть явления, которые, с исторической точки зрения, осознаются как художественная традиция, но в современной практике художественная ценность их представляется спорной. К таким явлениям относятся сюжетные изображения в орнаментальных по своему декоративному строю и технологии искусствах — коврах, вышивке.
Исторически эти явления возникали в особой культурной ситуации, в конкретном художественном контексте. Они привлекают особой стилистикой, специфическими декоративными решениями.
В современной практике попытки продолжать это направление нередко оказываются искусственными. И это не случайно, безусловно тут есть свои трудности. Задача этой подборки статей — обратить внимание читателей на особый образный строй, манеру построения изображения в сюжетных композициях, которая оказывается очень близкой в разных, но орнаментальных по своей логике искусствах.**





Сюжетно-тематические ковры — явление уникальное в ковровом искусстве. Появление этого вида ковров прослеживается в далеком прошлом. Большинство сюжетно-тематических ковров исторически производилось в южной части Азербайджана, в городе Тебризе.
В сюжетных коврах наблюдаются близкие параллели с миниатюрной живописью. Расцвет сюжетной тематики в коврах приходится на XVI век, когда в Тебризе были сосредоточены крупнейшие миниатюристы. Это дает основание говорить о влиянии миниатюрной живописи на развитие сюжетной тематики ковра.
Памятников этого периода сохранилось немного, но все они представляют несомненный интерес для изучения. Прекрасные образцы сюжетно-тематических ковров Азербайджана хранятся в зарубежных коллекциях: в Лондонском музее Виктории и Альберта находится ковер, датированный 1522 годом, в нью-йоркском Метрополитен-музее, в Миланском музее Польди Пеццоли с датой — 1542 год и т. д.
Сюжетные ковры, созданные в Тебризе, помимо высокого художественного исполнения отличались прекрасными техническими качествами — высокой плотностью и низким ворсом. Пряжа применялась наилучшая, окраска шерсти производилась натуральными красителями растительного, животного или минерального происхождения, нередко использовались золотые и серебряные нити.
Существует мнение, что в ковровом искусстве нет места изобразительным композициям, так как технология и фактура ковра диктуют свои особые способы выявления содержания. Безусловно, орнаменты старых ковров и их последующие интерпретации представляют собой в некотором роде пиктографическое письмо. Они, конечно, и осознаются как подлинная ковровая традиция.
Тем не менее известно немало ковров с сюжетными композициями, с художественной точки зрения, не вызывающих сомнений. Примером тому служит действующая в Баку, в Государственном музее азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства выставка сюжетно-тематических ковров.
При разнообразии технического выполнения и художественного решения ковры эти отличаются стилевым единством и представляют собой оригинальный элемент господствующего в XVI веке особого стиля в оформлении жилища, получившего распространение и в северном и в южном Азербайджане.
Сюжетные ковры служили главным образом для убранства жилых помещений.
В оформлении интерьера они выполняли роль стенных росписей и помещались чаще всего в специально предусмотренных в стенах неглубоких нишах. Если в коврах для пола использовался рисунок с малой загруженностью центрального поля, то в настенных коврах, напротив, ему уделяется особое внимание.
Несмотря на многообразие сюжетно-тематических ковров по ряду признаков их делят на несколько типов: «Овчулуг» — охотничьи, наиболее древние по происхождению мотива, «Дорт фесил» («Четыре времени года»), возникновение которых можно отнести к появлению земледельческих и астральных культов, и наиболее поздние ковры, темы которых навеяны лирикой великих восточных поэтов — Низами, Саади, Хафиза, Навои, Джами, Амир Хосрова Пехлеви и других.
Охотничьи мотивы широко распространены во всех видах азербайджанского народного искусства: коврах, металлической утвари, вышивках и тканях, керамике и т. д. Ковры этого типа известны под названием «Шекари», или «Шекаргях», что значит «Охота». Этот изобразительный мотив имеет древние корни: сохранились рисунки, высеченные на камне и изображающие сцены охоты на птиц, оленей и т. д. (наскальные рисунки Кобыстана эпохи энеолита). В древности у тюркоязычных племен охота была магическим обрядом, превратившись со временем в развлекательную церемонию.
В первом и втором сказах древнеазербайджанского письменного литературного памятника «Китаби Деде Коркут» даются подробные сведения о значении охоты. В средние века охотой на диких зверей занимались военные; обучение искусству охоты считалось непременным, охота в войсках поощрялась, так как приучала воинов к труду и меткой стрельбе из лука.
Из достоверных источников известно, что церемония охоты сохранялась при Сельджукидах, Тимуридах и даже в правление Сасанидов. Но уже с XV века церемония охоты утрачивает магическое значение, принимая развлекательную форму. Во время охоты пользовались музыкальными инструментами — зурной, трубой, горном. Эта традиция тюркских народов была свойственна и огнепоклонникам. У Низами Гянджеви, великого азербайджанского поэта XII века, в поэме «Семь красавиц» Бахрам Гур выезжал на охоту вместе с Фитне, хорошо владевшей игрой на чанге (лире): «Она играла на лире (чанге), а он играл стрелой (охотился)». Считалось, что прекрасные звуки музыки завораживают зверя. Люди же, проявляющие виртуозность в охоте, особую выносливость и ловкость, считались мужественными, в народе их называли героями. Композиционное оформление ковров «Овчулуг» — синтез орнаментальных и изобразительных мотивов. Основу композиции составляют фигурки людей и животных на фоне растительного орнамента. Люди и животные изображены либо в движении, либо в состоянии покоя. В центре композиции — всадник, на левой руке которого сидит птица (сокол, беркут) с прикрепленным к ноге колокольчиком. По углам среднего поля помещены изображения петухов — предвестников добра и утра. Вокруг фигуры всадника условно выполнен пейзаж. В коврах «Овчулуг» фигуры людей и животных изображены стилизованно, сплошными или пунктирными линиями.
Композиционное решение ковров типа «Дорт фесил» («Четыре времени года») также традиционно: постоянна тема, связанная с астральными культами, но сообразно взгляду и восприятию художника варьировалась композиция. В центральном поле ковра, поделенном на четыре части, помещены сюжетные сцены различных сельскохозяйственных работ. Почти обязательным считается изображение в таком ковре исторических архитектурных памятников, портретов знаменитых мыслителей и поэтов. Часто встречаются сцены религиозного характера — «Адам и Ева в раю», «Жертвоприношение», сюжеты лирического содержания («Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун»), сцены на темы рубаи Омара Хаяма.
Бордюры ковров этой композиции обычно украшены линиями «михи», что свидетельствует о древнем происхождении ковра «Дорт фесил». По преданию, в V—VI веках неизвестными мастерами были сотканы для дворца тогдашней столицы Сасанидов четыре больших изысканных хали, носивших названия четырех времен года: весны, лета, осени, зимы. И лучший из них — ковер «Бахар Хосров» («Весна Хосрова»). Известный историк X века Абу Джафар Табари, отмечавший высокое художественное исполнение этого ковра, писал, что в убранстве его применялись драгоценные камни.
Композиция ковра «Дорт фесил» связана с числом четыре, которое, по поверью огнепоклонников, имело религиозно-мистический или символический характер: «дортбуйнуз» (четыре рога), «дортунсур» (четыре жизненно важные стихии — воздух, вода, огонь, земля), «дорт фесил» (четыре времени года) и небесное пространство, которое будто бы делится на четыре части.
Создание изобразительных композиций в ковре ставит особые задачи и перед художником, и перед ткачом. Качество пряжи, плотность вязанья, толщина утка и основы — все влияет на качество изображения. И художники-миниатюристы

(Окончание на стр. 24)

Народное искусство

Сюжетные рушники Украины

Валерий Малина

Рушник — это наиболее яркое отражение культурной памяти украинского народа. В контексте народного обряда и праздника рушник выражал самый разный смысл, имел множество значений. По своим функциям в системе ритуалов украинские рушники подразделяются на: «утирач» — для лица и рук при омовении; «килковый» —для украшения образов, зеркал и картин; «плечевой» — для повязывания при свадьбах старостам, родственникам жениха и почетным гостям. Кроме этих рушников были еще «подарковые», «божники», «церковные», «крестовые». В быту использовались небольшие и узкие рушники — «стырки».
Обычно в доме хозяйка имела одновременно до полусотни вышитых рушников. Особые интонации приобретала эта украинская традиция в полиэтнической среде. Так, в начале века в бывшей Херсонской губернии наряду с компактными этническими группами русских, молдаван, болгар, чехов, немцев появились сотни национально смешанных поселений. За короткое время традиционная местная культура обогатилась всеми компонентами, привнесенными из других народных культур.
Русские поселенцы очень любили украшать свои жилища вышитыми и ткаными полотенцами. Болгары, молдаване и греки, жившие на территории края, также украшали свои дома рушниками; по орнаменту они называлось: «чичак» — цветок, «лохтор» — петух, «гумуш» — рубль с орлом. При этом болгары и молдаване обвешивали стены рушниками так же, как и украинцы, а греки сворачивали рушники вдвое и гвоздями прикрепляли их в ряд под потолком.
Но все вышитые рушники делились на церковные и гражданские. Среди гражданских особенно выделялись сюжетные и эпиграфические (текстовые). Сюжетные композиции с изображениями людей, фигурами животных, с орнитоморфными, тератологическими, растительными, символическими и геометрическими мотивами подразделялись на несколько типов.
В основе их — трехчастная композиция. В зависимости от «жанра» в каждом отдельном случае роль вертикального элемента выполняют то дерево, то архитектурный элемент, то «натюрморт». Если это изображение домика, то роль «небесного царства» возлагается на изображение венка с вазой изобилия внутри его. Если же это жанровая композиция, то роль «ствола» «мирового дерева» могут выполнять интерьер дома, стол с сидящими за ним людьми, часть улицы, бытовая сценка внутри крестьянского двора и пр.
Пирамидальность сюжетной композиции достигалась довольно нехитрым приемом. Почти всегда низ вышитого рушника — «корни» «древа жизни» — декорировался зубчатоподобными или кистеподобными элементами, создавалась иллюзия утяжеленного низа, прочно держащего на поле рушника «ствол» и вершинную часть всего «древа». Иногда «подземная часть мира» обозначалась раппортными изображениями насекомых, ящериц.
В сложных по композиции сюжетных рушниках изобразительные мотивы в большинстве своем заимствовались из журналов «Нива», «Аполлон», «Искусство и художественная промышленность», «Мир искусства», из всякого рода приложений к журналам. Надо сказать, что эти издания были довольно распространенными среди провинциальной интеллигенции, местных помещиков.
Нередко в композиции рушников вводились тексты дидактического характера: «При солнце тепло, при матери добро»,



«У отца до венца, у свекра до конца», «Не красна моя работа, угодить была охота», «Поклонись воронке на чужой сторонке», «Глупые друг друга губят да потопляют, а умные любят да пособляют», «Хлеб-соль ешь, а правду режь!», «Вышивать тяжело, смотреть легко», «Умойся бело, утрись сухо», «Бог правду видит да не скоро скажет», «Смотрите на рушник, хвалите руки мои». На многих рушниках — монограммы. Это не всегда были инициалы автора. Часто мастера выбирали понравившиеся буквы или их сочетания. Нередко, переснимая узор, женщины вышивали их в зеркальном отображении. Будучи в большинстве своем неграмотными, они при перенесении текстов «забывали» вышить некоторые буквы слова. Иногда опускались целые слова. Поэтому рушниковое «словорубие» воспринималось скорее как шрифтовой орнамент. Сам текст был как бы художественным приемом в создании композиции орнамента. Взять, к примеру, вышитый текст «Ой, вырву я из рожи квитку, та й пустю на воду. Плывы из рожи квитка, та й до мого роду. Плывы, плывы из рожи квитка...» Здесь, как и во многих других случаях, мы видим прямое влияние устного народного творчества на народное декоративное искусство, его связь со всеми жанрами фольклора.

Нельзя не согласиться с замечанием Г. К. Вагнера * о том, что порой допускается некритическая архаизация семантики народного искусства и что, мол, некоторые исследователи видят в привычных символах народного творчества чуть ли не первобытный синкретизм и полную трагизма мифологию.

И тем не менее взять, к примеру, изображение оленя, одного из главных тотемов славян, — в архаических вышивках он встречается довольно часто. В рушниковой вышивке же начала XX века «Киевская свадьба» олени как символы удачного брака, безбедной жизни показаны как бы на крыше невидимого дома, в котором играется свадьба. Рога оленей вместе с проросшим из крыши дома кустом сливаются в крону единого дерева. Что означает сия картинка?

Популярны в Николаевской области вышитые рушники с несколькими жанровыми сценками. Большое влияние на фабульную основу вышитых рушников оказали украинские и русские народные песни: «Несе Галя воду, коромысло гнеться, а за нею Ваня як барвинок вьеться», «Вин за нею вьяне, а вона й не гляне...», «Взяв бы я бандуру, та й заграв, що знав. Через ту дивчину бандуристом став».

На гражданские сюжетные рушники в немалой степени влияли церковные. Как, впрочем, и наоборот. На рушнике из села Баловного, вышитом в 1928 году, в центре композиции — собор, по обеим сторонам — парные изображения людей, к ним устремились велосипедисты.

Интересны композиции с натюрмортами: графин, рюмка, голубь с письмом в клюве, инициалы автора. Все это обрамляется венком из цветов и листьев.

Сюжетная и эпиграфическая рушниковая вышивка достаточно популярна и в современном народном творчестве Николаевской области. Немало старых рушников реставрировано и украшает современные сельские интерьеры. В последние годы в сюжетные рушники мастера вводят советскую эмблематику, современные символы. Так, один из ведущих вышивальщиков Николаевской области Константин Натанас в свои рушники вводит стилизованные серп и молот, якорь, штурвал и пр. Структурные смысловые элементы нового времени не стали помехой в традиционной вышивке. Скорее наоборот. Они помогают понять старое время с его «набором» изобразительно-выразительных структур.

Возрождение в украинской вышивке сюжетных и эпиграфических рушников — один из примечательных фактов развития народного творчества.

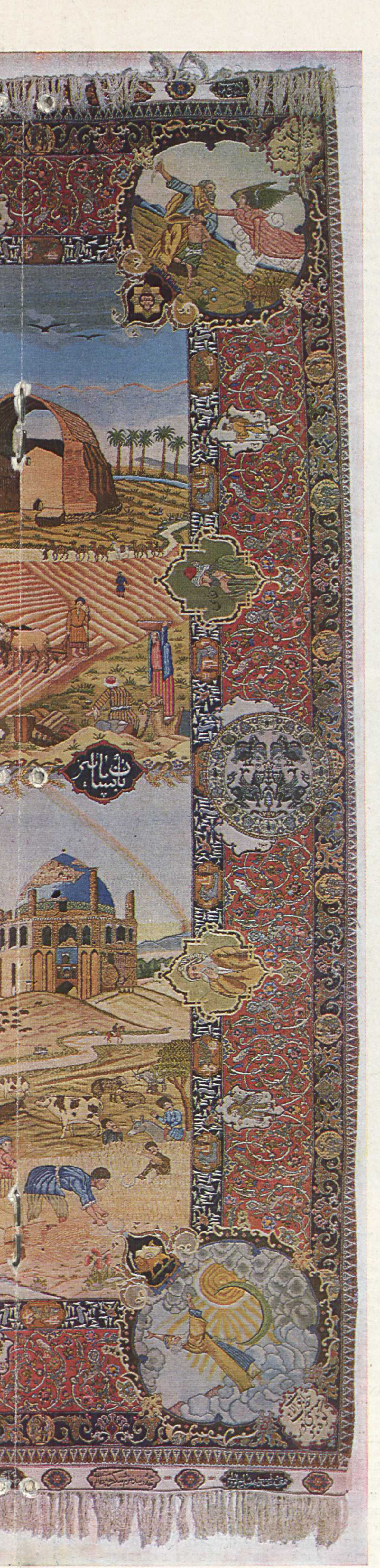
---

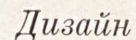
* *ДИ СССР, 1979, № 9, с. 45.*

умели творчески подходить к материалу ковровой ткани, зная ее физические качества.
В XIX веке в северном Азербайджане, в Карабахе, появляются ковры с самостоятельными сюжетными сценами: «Атлы-итли» («Лошади с собаками»), «Итли-пишикли» («Собаки с кошками»), «Уч падишах» («Три падишаха»), «Марал-Джейран» («Олень с ланью») и др. Среднее поле этого вида ковров традиционно делится горизонтально на две части. И если в верхней части изображается лошадь с попоной, сбруей и уздечкой, то в нижней — обязательно собака. Причем изображения этих животных трижды повторяются по горизонтали. Фронтальное размещение рисунка на плоскости, активное выявление цветового и линейного строя превращают сюжетную сцену в яркий многоцветный узор.
Пожалуй, наиболее явственно специфика художественного строя сюжетных ковров проявляется в орнаментально-сюжетных коврах «Ваг-вагы», в которых растительный мотив незаметно переходит в изобразительный.
Ковры на темы «дервишей» также неоднократно исполнялись в прошлом. Дервиш воспринимался верующими как посланник бога на земле. В своем ниспадающем до пола белом одеянии — аба, нищий, босой, с неизменным и нехитрым скарбом — кешкюлем — ритуальной чашей для сбора монет да маленькой сумкой для скудной провизии — чанта, ходили дервиши по дорогам, устраивая импровизированные представления, настоящий театр одного актера.
Герои и сюжеты народного эпоса и фольклора также используются в композициях ковров.
Ковры с изображением Рустама и Сахраба или «Мелик-Мамед спасает птенцов птицы Симург» повторяются довольно часто. Нередко эти ковры построены по принципу «Агаджлы» — «Древа жизни». Композиция ковра оставалась классической, менялась лишь его интерпретация.
В XIX веке все чаще появляются ковры, в узорах которых встречаются композиции с изображениями предметов утвари — самоваров, чайников, сосудов и т. д. Ковров такого типа имеется немного, и все они, по существу, уникальные произведения, не имеющие повторов.
Большой вклад в развитие сюжетного ковроделия в наши дни вносят азербайджанские художники Лятиф Керимов, Кямиль Алиев, К. Кязим-заде, С. Саламзаде, И. Ахундов, Дж. Муджири и другие.

Ковры и рушники, опубликованные на этих страницах, и оценки, которые специалисты дают им, действительно убеждают в давней культурной традиции, которая стоит за этими вещами.
Однако современные художники и мастера, работающие в этом направлении, испытывают на себе не только влияние предшественников. В их творчестве ощутимо, с одной стороны, влияние станкового искусства, а с другой стороны, явственно проступает родство с исторической орнаментальной традицией.
Возможно, эта современная тенденция взаимопроникновения жанров, расширения их границ не всегда обеспечивает обогащение художественного языка произведения, но таит в себе опасность, и притом не только стилевой эклектики, но, что важнее — потерю художественной логики.
Мы надеемся, что эта публикация послужит поводом для размышлений о непростой судьбе сюжетных ковров и вышивки в современной практике.







Дизайн

«Сельхозтехника-84» в действии и в экспонатах

Вильям Пузанов

Сельскохозяйственные выставки всегда имели большой культурный смысл. Считалось, что сельская тематика вбирает в себя практически все стороны жизни общества, и не случайно главная выставка страны долгое время была именно сельскохозяйственной. Сельскохозяйственным выставкам был присущ особый стиль деятельности, потому что они приурочивались к определенному времени года. А если они были постоянными, их деятельность все равно носила сезонный характер, связанный с природными ритмами. И еще одно важное обстоятельство. Сельскохозяйственные выставки публика не посещала — она в них участвовала, потому что для сельского жителя побывать на такой выставке — значит решить неотложные задачи (обменяться опытом, выбрать новинки, прикинуть виды на будущее) и, главное, увидеть, куда же сельское хозяйство в целом движется.

Сегодня сельскохозяйственных выставок у нас нет — их заменили сравнительно небольшие тематические или, точнее сказать, специализированные (типология экспонатов не всегда определяет тематику) выставки. В результате мы можем судить о переменах в сельском жилище, рассматривать новое оборудование для личного подсобного хозяйства, оценивать перспективные архитектурно-планировочные решения сельских населенных пунктов и многое другое, но представить село в целом и в развитии уже не можем. За многочисленными, но разрозненными предметами трудно разглядеть сельскую жизнь, увидеть за более или менее совершенными, с архитектурной и дизайнерской точек зрения, сооружениями и предметами сельский стиль.

Но одна выставка все же, на наш взгляд, дает некоторое представление о стиле жизни современного села — традиционная выставка «Сельхозтехника». Эта выставка из разряда крупных, экспонатов на ней многие сотни, экспонаты эти разные: здесь и техника для полевых работ, и строительные машины, и средства транспорта, и оборудование животноводческих ферм; эта выставка связана с основными занятиями сельского жителя, с тем, ради чего он, собственно, и живет в деревне.

Выставка «Сельхозтехника-84» показала, что важнейший фрагмент предметной среды сельской жизни охвачен качественными переменами, на передний план выдвигаются задачи небывало широкого масштаба. Совершенствуются уже не отдельные машины, а продукция практически всех заводов, выпускающих сельскохозяйственную технику. Усилиями промышленности сегодня формируется новая культура механизированного сельскохо-



Международная выставка машин и оборудования для сельского хозяйства «Сельхозтехника-84» Фрагмент советской экспозиции

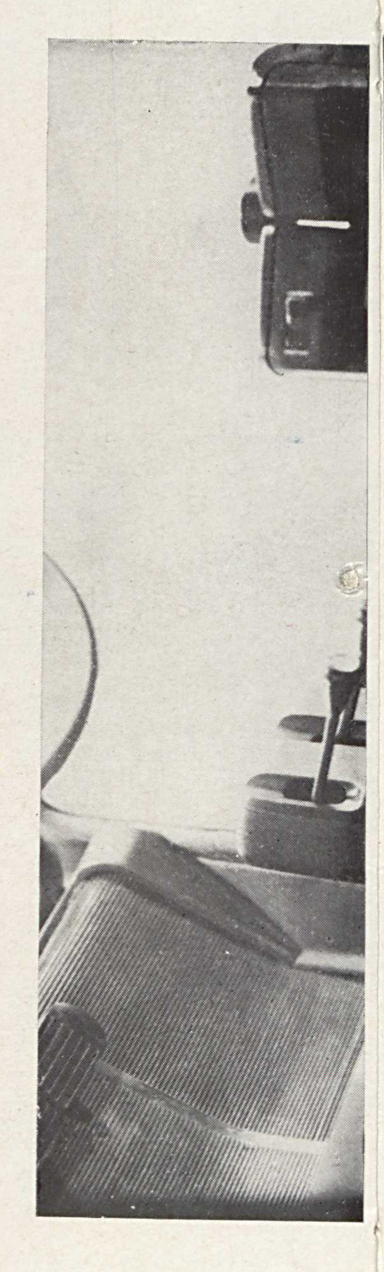
зяйственного труда, идет сложнейший, не во всех деталях еще осознанный процесс, в котором достижение высоких технических и экономических показателей переплетается с формированием социальных и культурно-эстетических ценностей. Уже настало время, когда эпизодический интерес к сельскохозяйственной технике как своеобразному предметно-морфологическому феномену должен смениться постоянным и конструктивным участием в развитии этого ядра образа жизни социалистического села. Ныне очевидный процесс получил импульс к развитию более двадцати лет назад, а первые его материальные признаки обнаружились на первой выставке «Сельхозтехника».

От истоков — к современности

Первая выставка «Сельхозтехника» состоялась в 1966 году. Одно из ее центральных событий было непосредственно связано с дизайном. Самым зрелищным событием тогда была демонстрация новинки — самого мощного по тем временам зерноуборочного комбайна «Колос». В числе экспонатов выставки он даже не значился, демонстрировался, что называется, «сверх программы» (традиционный прием выставочной режиссуры — публика ждет новинку, о которой официально не объявлено или объявлено в последний момент). Комбайн «Колос» удивил не столько своими техническими данными, сколько свойствами из разряда художественных, для нашей сельскохозяйственной техники тогда не очень привычными. Во всем этом — не только своеобразный замысел устроителей, но и отзвук традиционного стиля сельскохозяйственных выставок. Ни одна из них без неожиданностей не обходилась. Вопрос стоял так — если нет неожиданностей, то зачем выставка?!
Экспозиция свидетельствовала о том, что организаторы ее были не чужды того, что сейчас принято называть сценарным мышлением. Понимали они и то, что сельскохозяйственную технику нужно показывать в движении — только так проявляются ее рабочие качества.
Комбайн «Колос» своим кратким появлением на выставке показал, что могут дать селу дизайнеры и в каком направлении они работают. Это была первая публично показанная работа дизайнеров сельскохозяйственной техники (первые группы дизайнеров появились на заводах 20 лет назад, а результаты их работы заявили о себе довольно быстро). Необычно воспринимались форма и цвет комбайна, а кабина водителя по тем временам представлялась роскошной. Но необычными были и впечатления зрителей — они увидели не только то, что им показывалось (новые форма и цвет), но и то, что за этим стояло, а именно — перемены в отношении к сельскому механизатору, которому прежде предоставлялись более чем скромные удобства на машинах. Считалось, раз сельскохозяйственная техника работает порой несколько дней в году, то и создаваться она должна предельно простой, дешевой и, как говорится, без излишеств, а всевозможные удобства как раз и попадали в категорию излишеств.
На этой же выставке стало ясно, что перемены происходят прежде всего в представлениях о ценности человеческого труда в сельском хозяйстве. От человека теперь ждут намного больше, чем просто участия в полевых работах. От него ждут нового отношения к сельскохозяйственному труду — и наделяют технику реальными и символическими качествами, определяющими общественную значимость труда механизатора, принимают меры к тому, чтобы техника для полевых работ перестала быть отстающим фрагментом предметного мира села.

На выставке 1984 года ситуация была совсем другая. Работы талантливых дизайнеров были уже представлены многочисленными машинами. Но оценить их было уже намного труднее, потому что выставка не имела ни общего пространства (работала она на двух территориях, в Сокольниках и на Красной Пресне), ни ясного сценарного плана. В результате каждую часть экспозиции надо было осматривать по-разному, и поведение зрителей определялось разными факторами, в том числе и такими, которые при формировании выставки не принимались во внимание (к ним в первую очередь относится подготовленность зрителя к восприятию новой сельскохозяйственной техники).
О новых зерноуборочных комбайнах «Дон», например, знали все. Об этих машинах много писала пресса, их показывали по телевидению и в документальных фильмах. Поэтому многие люди сразу проходили к этим комбайнам и только затем осматривали другие экспонаты. Подготовленность зрителя, таким образом, внесла свои коррективы в жизнь выставки — зритель сам определял, с чего начинать осмотр, мало обращая внимание на те фрагменты выставки, которые ее открывали или были размещены по официальному маршруту обзора.

Но в действии машины на выставке не показывались, так что собственно сельскохозяйственные достоинства многих из них так и не были выявлены. Не все обратили внимание на скромную на вид сеялку, стоявшую на краю площадки в Сокольниках. На вид сеялка как сеялка, но в действии она была бы необычной. Ее бы прицепить к трактору, и эта простая операция выявила бы многие ее интересные свойства. Стало бы ясным, почему колеса у нее не по бокам, как обычно, а спереди и сзади. Дело в том, что сеялка так называемой модульной конструкции состоит из одинаковых блоков-модулей: один модуль — маленькая сеялка для небольшого поля, четыре плотно состыкованных модуля (вот где важно, что колеса спереди и сзади, а не по бокам,— между модулями нет разрывов, поле засевается сплошной полосой) — широкозахватная сеялка для украинских, кубанских или целинных полей. Сеялка легко и просто переводится в транспортное положение: колеса поворачиваются на 90°, сеялка при этом приподнимается, трактор цепляет ее с торца — и вот уже необычный «поезд» торопится на новое поле, никому не мешая, не создавая «пробок» на дорогах. Такое вот действие, не столь явно прочитывающееся во внешнем виде сеялки, заложено дизайнерами Всесоюзного научно-исследовательского института сельскохозяйственного машиностроения (ВИСХОМ) в простой земледельческий механизм. В этом и творческий потенциал дизайна сельскохозяйственной техники, и собственно «сельскохозяйственный» смысл предлагаемых решений, и то, что должна показывать выставка сельскохозяйственной техники своему прямому адресату — земледельцу.
Так что дело уже не просто в организационных неувязках, которых трудно избежать при формировании большой выставки. Основополагающие принципы вели к тому, что практически сельскохозяйственную технику показывали горожанам «городскими» же методами. Время для выставки было выбрано такое, что представителей села на ней было мало: в ту пору шел сенокос и приближалась жатва. Далеко не все экспонаты привлекли бы внимание механизатора — многие машины были из числа тех, что имеются в каждом колхозе. Преимущества же новинок остались во многом нераскрытыми, ибо показать машины в движении — значит показать более или менее условные фрагменты процесса полевых работ, дать зрителю возможность представить себя участником этого процесса.
Настала пора устроителям сельскохозяйственных выставок отказаться от привычной точки зрения, что хорошо исполненное изделие «само себя покажет». Замена обычного показа сценарной демонстрацией особенно нужна там, где зрителю представляются новые машины, необычные, а потому нуждающиеся в особой аргументации, предупреждающей неверные оценки и поспешные заключения. Но жанр сценарной демонстрации требует полного набора атрибутов, из которых складывается предметная среда полевых работ. Между тем на выставках «Сельхозтехника» мы еще не видели многих вещей (например, специальной одежды, предметов полевого быта, средств связи), без которых впечатления о процессах культурного порядка остаются неполными, порождающими вопрос: а занимается ли вообще промышленность этими вещами?



Унифицированная кабина для самоходных сельскохозяйственных машин СССР. Фрагмент интерьера

Стиль сельскохозяйственной техники

Стиль сельскохозяйственной техники особый, он никогда не принимает форму всеобщего следования какому-то эталону, хотя в эталонах недостатка как будто нет. Каждое стилевое решение оказывается локализованным в национальных или природных границах, так что за чисто художественными решениями начинает различаться и некоторая аграрная специфика. Может быть, поэтому почти в каждой стране свой стиль сельскохозяйственной техники, различаемый и за разнообразием внешнего вида

продукции отдельных предприятий и фирм. Стиль поддерживается в течение длительного времени (до трех-четырех десятков лет), не обнаруживая заметных перемен и тем более признаков устаревания, отражая не столько творческий почерк и мышление того или иного дизайнера, сколько художественные и культурные традиции той или иной страны. Это обстоятельство «просвечивает» даже там, где выявлять его никто не собирался, в том числе и на нашей выставке.
Процесс стилеобразования в нашей сельскохозяйственной технике еще не оформился, хотя во многих своих проявлениях и отчетливо обозначился. Два десятилетия дизайна сельскохозяйственной техники (сегодня еще рано говорить «сельскохозяйственного дизайна», поскольку многие фрагменты сельской жизни еще вне сферы деятельности дизайнеров) были десятилетиями поисков и накопления опыта, и только в последние годы обозначились линии стилеобразования, развиваемые разными коллективами и даже цели преследующие разные. У нас две такие линии, и на выставке они были представлены по-разному.
Одну из них представлял коллектив дизайнеров, показавший на выставке группу типологически разных изделий, в том числе и упомянутую сеялку. Кроме нее, в разных местах выставки стояли кабина для сельскохозяйственных машин типа комбайнов, зерноуборочный комбайн «Ротор», картофелеуборочный комбайн «Мещера». Зерноуборочный комбайн «Дон» тоже может быть записан в их актив, поскольку основу художественно-проектного решения заложили они (основа эта сохраняется до сих пор, хотя над комбайном успел поработать не один дизайнерский коллектив). Речь идет о совершенно разных машинах (между сеялкой и комбайном на вид общего нет), и то, что авторство уверенно определяется, свидетельствует о том, что дело мы имеем со стилем, а именно — со стилем проектирования или проектной обработки материала.



Проектная обработка материала для дизайнеров ВИСХОМа не одна только метафора, определяющая содержание их творчества. Они нередко и сами воплощают свои разработки в промышленном материале, поскольку сознают, что самые подробные и детальные технические требования сами по себе не обеспечивают точного воспроизведения авторского замысла (это лучше всего понимают дизайнеры, «не узнающие» своих изделий на конвейере). Поэтому необходимы авторские образцы, дающие производственникам точную ориентацию. Практически это означает, что дизайнер должен разработать и опытным путем проверить желательную технологию производства, ибо только так может быть определена грань, за которой утрачивается стиль.
Проектные методы дизайна ВИСХОМа имеют выраженную личностную окраску (работу большого коллектива определяют два дизайнера, работающих в согласии настолько, что разделить их вклад порой невозможно), а формирование стиля никогда не выделялось в отдельную задачу. Каждая машина проектируется так, как это вытекает из творческих принципов, а результаты зависят от того, насколько последовательно эти принципы соблюдаются.
Представлена была на выставке и другая тенденция, получившая развитие в тракторостроении. Тенденция эта была подана мощно и концентрированно — шеренга из десятков тракторов разных моделей, открывавшая экспозицию в Сокольниках, демонстрировала стиль «заданный», разработанный независимо от действующих в тракторостроении методов проектирования и производства машин. Цель такой работы — формирование своего рода униформы, в которую облекаются разные по назначению, мощности, конструкции машины. Но методы проектирования тракторов на разных заводах настолько своеобразные, а конструкции машин настолько различные, что реализованной оказалась одна лишь цветовая схема отделки. Но и она не приобрела характера стилевого элемента, поскольку конструкция предопределила разное соотношение цветов (их было три — красный, черный, белый), различное их структурное и символическое значение. На тракторах с двигателями водяного охлаждения черный цвет обозначал, например, облицовку радиатора, на тракторах с двигателями воздушного охлаждения — декоративную деталь в передней части машины.
И вообще ряд заводов выступил с собственными импровизациями на тему «заданного стиля» (оригинальностью решений и качеством исполнения выделялись тракторы Владимирского, Минского и Харьковского заводов), так что об униформе говорить уже не приходится. Явно не срабатывает механизм стилеобразования, не опирающийся на проектно-творческие методы (их должны знать и уметь применять все) и технологию отраслевого производства (она не является простой суммой технологий отдельных заводов). То есть программа стиля сложной продукции не может быть одной лишь программой творчества группы дизайнеров, она должна быть еще и программой промышленности.

Экспозиция ГДР

Существо проблематики стиля сельскохозяйственной техники во многом прояснила экспозиция ГДР. Не в последнюю очередь это связано с тем, что в ней была представлена практически вся типология (не было лишь тракторов — в ГДР выпускаются две модификации одного и того же трактора) сельскохозяйственных машин, производимых в стране. Так что ГДР — единственная страна, которая демонстрировала свою систему сельскохозяйственной техники, систему не только по наличию набора машин для определенных технологий полевых работ, но и по исполнению. Именно демонстрация системы дает возможность анализировать любые проблемы создания сельскохозяйственной техники (проектные, технические, технологические, экономические, социальные и др.), основываясь на общих признаках, которые в свою очередь неизбежно приводят к представлению о том, что все они отражены в стиле.
Самое заметное — единый и притом небольшой набор средств художественной выразительности с довольно жесткими правилами применения, пригодный для воплощения в любых типологических единицах, от плугов до комбайнов (сельскохозяйственная техника — чрезвычайно широкий набор разнообразных типологических единиц, что не раз служило основанием для заявлений о практической невозможности создания стиля сельскохозяйственной техники). Результат применения этого набора — для нас непривычный, но хорошо знакомый профессионалам выставочный эффект: необычная легкость ориентации среди многих десятков экспонатов. Стиль помогает ориентироваться как в совокупности экспонатов, так и в каждом экспонате, поскольку зрителю не нужно каждый раз разгадывать систему визуальных признаков, позволяющих «читать» конструкцию,— эта система везде одна и та же. Благодаря стилю машины легко сопоставлять, выявлять сходство и различия, обнаруживать оригинальные детали (оригинальные, вновь изобретенные детали конструкции часто оказываются внестилевыми или стилистически не освоенными и потому хорошо различаются — то ли потому, что выбиваются из системы, то ли потому, что их решением система представлена неожиданным образом).
Притом стиль сельскохозяйственной техники специально не разрабатывался — не было особого дизайнерского проекта, не было и ставшей одиозной процедуры внедрения (в условиях отлаженного производства она деформирует как само производство, так и предлагаемые решения, поскольку внедрение не бывает односторонним процессом). Если разобраться в истории службы дизайна в объединении «Фортшрит Ландмашинен» и в истории самого объединения, то откроем, что стиль не проектировали, а как бы выращивали объединенными усилиями всех специалистов и служб, а не одних только дизайнеров. На протяжении ряда лет действовали взаимообусловленные процессы, от упорядочения ассортимента конструкционных и отделочных материалов до проектирования набора унифицированных элементов. Процессы эти наглядно визуализировались дизайнерскими проектами — это были проекты машин, а вовсе не проекты стиля. В конце концов сложились единые методы проектирования и производства машин, эффективные в такой степени, что в объединении теперь на одном конвейере могут собирать как различные модификации одной машины, так и разные машины. О стиле же объединения стали говорить тогда, когда уже не было сомнения в том, что сложились и укоренились традиции проектно-производственной деятельности.
Особый элемент в системе стиля сельскохозяйственной техники ГДР — цвет. Впервые вся сельскохозяйственная техника страны



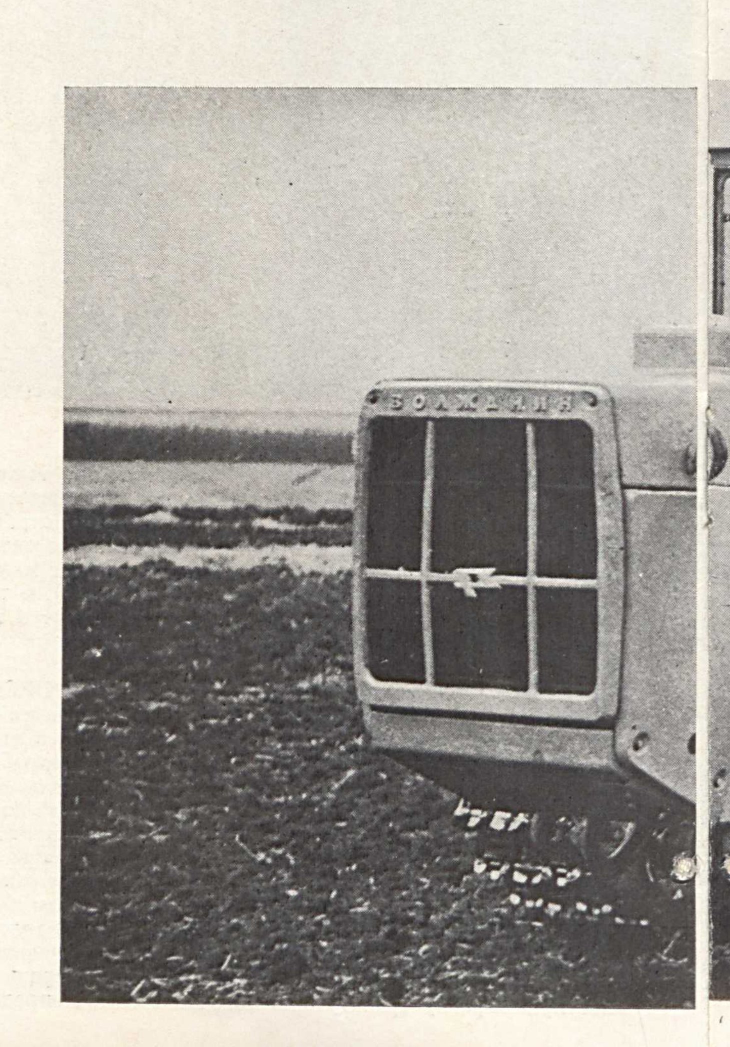


Самоходный
зерноуборочный
комбайн «Ротор» СК-10.
СССР
Фрагмент экспозиции
ГДР

окрашивается эмалью одного цвета, напоминающего хаки. Обращение к единому цвету вместе с тем не просто акт формирования стилевого единства, но еще и переосмысление роли цвета в дизайне сельскохозяйственной техники. Ведь на протяжении многих лет велись поиски рациональных цветов и цветосочетаний, соответствующих условиям работы и, в частности, природному фону. Работали в этом направлении и дизайнеры ГДР.
В настоящее же время функциональная концепция цвета сельскохозяйственной техники (ее сторонники полагали зеленый цвет и его оттенки органически неприемлемыми для полевых машин) явно уступает место культурно-художественной, ибо богатство значений и функций цвета в широком спектре более важно, нежели единственный узкофункциональный эффект, так и не подкрепленный практикой и достигаемый к тому же другими средствами.

Новинки дизайна

С окраской сельскохозяйственной техники связано одно из событий выставки. Известная своим рафинированным дизайном итальянская фирма ФИАТ показала несколько машин в новом стиле, одним из отличительных признаков которого стал цвет, близкий к красно-коричневому. Да, тот самый цвет, который не так давно использовался для отделки почти всей нашей сельскохозяйственной техники и был объектом критики как с художественных, так и с функциональных позиций. Сегодня этим цветом никто не пользуется, возможно, поэтому фирма ФИАТ обратила на него внимание — похожести опасаться не приходится (в конкурентной борьбе факт далеко не последний), а в сочетании с новой графикой и дополнительными цветами отделка итальянских машин воспринимается свежей и, главное, оригинальной.
Чехословацкие тракторные заводы «Зетор» показали новое поколение своих сельскохозяйственных тракторов, которое названо «монтажным». Эти тракторы создаются способом, который для тракторостроения вновь. Вначале разрабатывается набор унифицированных элементов, он рассчитан на ряд моделей (кабина в этом наборе одна, двигателей, колес и других элементов больше), из этих элементов собираются тракторы, но не все, а только те, на которые имеется спрос, или те, которые нужны в первую очередь, например, в соответствии с сезоном полевых работ. Такой подход несет множество выгод. Можно быстро налаживать выпуск необходимых моделей, можно в широком диапазоне формировать потребительские свойства тракторов — на одни тракторы монтируется полный набор элементов (это самые дорогие и комфортабельные модели), на другие — только часть (не всем нужны, например, кабины, элементы автоматики, дополнительный ведущий мост).
Монтажный метод несет с собой новые, еще не освоенные направления творчества дизайнера. Узлы, входящие в набор, можно собирать различными способами, а не только теми, которые были предусмотрены ранее. Профессиональное комбинаторное мышление дизайнера позволяет собирать элементы в различных сочетаниях, получать не только сельскохозяйственные, но и строительные, лесные, коммунальные тракторы. Набор можно пополнять новыми элементами, можно видоизменять существующие, можно даже пользоваться разными наборами, получая своего рода «гибридные» машины. В любом случае монтаж интереснее и выгоднее, нежели долгий путь создания и внедрения оригинальных машин.
Показанные на выставке монтажные решения рассчитаны на классическую морфологию трактора (набор элементов имеет минимальные комбинаторные возможности). В недалеком будущем появится специфическая монтажная морфология, которая будет формироваться из элементов с широкими комбинаторными возможностями. Экспериментальные работы в этом направлении уже ведутся.
Французская фирма БИ-МА привезла на выставку свой «трактор будущего», особенности которого уже несколько лет обсуждают специалисты машиностроения и сельского хозяйства. Это трактор из числа гигантских (мощность его двигателя превышает 300 л. с.), но другие тракторы такого класса рассчитаны на небольшой круг работ или даже на одну операцию, тогда как французская новинка выполняет множество работ, как полеводческих, так и различных хозяйственных. Особенность трактора — кабина в виде мобильного (подвижного относительно остова трактора) элемента, она может перемещаться по направляющим взад—вперед,







может поворачиваться на 90° и на 180°. Кабину можно и переставлять в различные места трактора, туда, где это необходимо с точки зрения конкретных работ. Так что трактор — своеобразный трансформирующийся «тяни-толкай».

«Трактор будущего» — альтернатива существующей практике использования в сельском хозяйстве множества малоуниверсальных или узкоспециализированных машин. Поэтому жизнеспособность его зависит не только от собственных достоинств, но и от того, сложатся ли предпосылки для реального его применения в сельском хозяйстве. Ведь машина имеет совсем другую «цену», не сравнимую с «ценой» существующих машин (выход из строя одной из существующих машин мало что меняет в ходе полевых работ, выход из строя «трактора будущего» обрывает сразу многие технологические цепочки).

* * *

Выставка «Сельхозтехника» еще раз подтвердила тенденцию к тому, что техника для полевых работ становится фактором не только экономического, но и культурного движения, формирующего новый стиль сельских художественных ценностей. Движение это зародилось давно, но реально пока проявилось лишь в «сельском стиле» одежды да деталей убранства жилища. Неразвитость стиля «агро» была восполнена неожиданно появившимся и быстро распространившимся стилем «милитари», который на какое-то время удовлетворил потребность в стиле активных форм и действий. Развитие дизайна сельскохозяйственной техники (по оценке многих специалистов, развитие сельскохозяйственной техники в ближайшие десятилетия во многом будет связано именно с дизайном) и всего того, что с ним связано, вселяет надежду в новый импульс культурно-художественного возрождения сельской традиции.



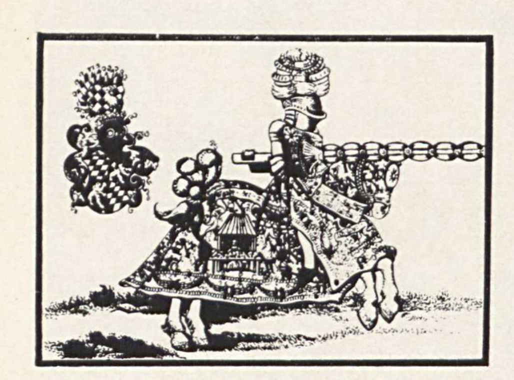
Унифицированная сеялка модульной конструкции. СССР

Трактор Т-150КМ. СССР

Трактор «Волжанин» ДТ-75С. СССР

Вещь в пространстве

Маргарита Изотова



Все больше утверждается мнение, что «вещь» — если она изделие искусства — может формировать архитектурную среду. Сегодня мы наблюдаем захлестнутость зданий всевозможными формами вещей — шпалер, витражей, сложных светильников, «декоративных» сосудов и т. д. По мысли архитекторов и художников, заполняя пространство такими вещами, можно достичь состояния «одухотворенности», «праздничности», «содержательности», которого не дает — а многие убеждены, что и не может дать,— современная архитектура. И не только художники с готовностью делают этот шаг, веря, что «украшают», делают лучше постройку, но и зодчие, сознающие невыразительность своей работы и согласные «украшать» ее.

Не так давно в Ленинграде в историческом здании Гостиного двора, куда встроен павильон метро, появился колоссальный витраж в память расстрела демонстрации 1917 года, решенный как огромная стеклянная картина с фигурами демонстрантов, бегущих и падающих от пуль. Даже если условно считать, что вещь по своим достоинствам совершенна,— может ли человек, обычно спешащий, «транзитный» в этой среде, живо ее пережить? Может ли он осознать драматизм события, развернутого перед ним? Вопреки функции, пришлось специально затемнить помещение, вызвать искусственно состояние «церковности».

Ведь витраж — это искусство поэтизации света и цвета. Он взращен храмовой средневековой архитектурой как великолепное празднество, цветение природного света, играющего в особой, с ним кровно связанной среде. Те пятна цвета, которые он бросает на каменные полы, те цветные воздушные струи, которые пронизывают пространство,— все это и есть «витраж» вместе с восторгом людей, облитых его лучением. Может ли эти переживания дозволить реальность метро, где зритель, даже приготовленный к созерцанию, увлечен спешащей толпой? Архитектор и художник решали две разные задачи, волей-неволей раздваивая сознание зрителя-пассажира, и витраж, вместо того чтобы дать цветовой тонус помещению, оказался плоской картиной, вклеенной в интерьер.

Теоретики в открытую говорят о «музейности» многих интерьеров, которые по природе своей скорее противоположны «музею» (например — кафе, ресторан). Казалось бы, «музей» есть особое пространство, где нам показывают «дела отцов» или тех, кто уже при жизни соединился с «отцами». В нем сохраняется редкое, дорогое — корни и стволовые побеги культуры. Из него изгоняется, и справедливо, всякое другое общение — еда и питье, возможность посторонней беседы, что может быть основным в помещениях иного значения. Причина «музейности» ресторанных и других пространств — не в стремлении увлечь посетителя созерцанием ценностей культуры, истинно дорогих вещей; здесь они служат стремлению развлечь посетителя, заранее обреченного на пассивность, отвлечь от той деятельности, к которой жестко предназначает его архитектура.

В подобный «музей» превращен один из центральных залов Ленинградского ресторана «Невский». Стены его прикрыты картинами в стиле «шпалерной развески», где изображен в развлекательном варианте старопетербургский быт. Широкая плоская люстра принижает низкий и без того потолок и создает освещение, при котором тусклой и плоской кажется живопись в манере XIX столетия. Осознавая вялость и неорганизованность пространства, низкого и чрезмерно широкого, авторы старались спасти его за счет украшательских средств, но не решили тем самым пространственную задачу.

В ленинградской гостинице «Прибалтийская» архитекторами предусмотрен ряд помещений с именами пригородов Ленинграда: Пушкина, Павловска, Петергофа и других. Они снабжены изобразительными знаками этих мест — шпалерами, стилизованной мебелью, скульптурой — все это «приложено» к современным объемам, весьма ординарным и строго зависимым от современных технических средств. Архитекторам не удалось решить эти пространства так, чтобы они внутренне отвечали образам, предуготовленным названием, пространственными средствами добиться состояния уюта, теплоты, праздничности. И они попросили художников это восполнить. Художники сделали все, что могли. Длинный вагонообразный «Павловский зал» сплошь, по всему периметру обернут шпалерой с изображением Павловского парка, гуляющих кавалеров и дам. Зачарованные гобеленом, вы действительно чувствуете теплоту и уютность Павловского парка, и ваше неприятное чувство от жестких поверхностей и углов помещения уже не столь вас тревожит. Но вас обманули. Не вами заселен этот дивный парк, и не вы там шествуете в теплом воздухе между деревьев. Вы сидите за непомерно длинным столом, сжатые меж стилизованных стульев, и за вашей спиной лавирует официант с кренящимся подносом.

Можно ли было сделать изначально иным это маленькое помещение? — Нужно было сделать. При жестких формах современных технических стандартов есть масса возможностей саму эту жесткость поэтически осмыслить. Разве мало мы знаем человечнейших памятников «жесткой» архитектуры? В случае с «Прибалтийской» авторы пошли другим путем, скрылись за уютной «павловской ширмой» от более принципиальных профессиональных задач. Интерьер «играет» только за счет литературно-изобразительных ассоциаций. Вас везут в холодном жестком вагоне с надписью «здесь тепло».

В иллюзионизме, на который идет сегодня художник в архитектуре,— огромная опасность. Реальность физического, всегда эмоционально воспринимаемого пространства (даже в случае, если оно от зрителя скрыто), подменяется облаком фикций, навесных, приложенных «пространств», внушаемых вещами.

Те пространственные пассажи, которые допускали Рафаэль в ватиканских «Станцах», и вслед за ним, мастера барокко, в какой-то степени обоснованы Бринкманом как преднамеренный взрыв архитектурной формы при сохранении костяка архитектуры. Это было страшно рискованно — «рушить» объем, и поэтому — остро, эмоционально. Художники на это шли, и зодчие позволяли, потому что такой прием заставлял активнее чувствовать постройку. Но во многих современных случаях мы видим не роскошь «смертельного» риска, а псевдомаскировку пространств.

Укореняется, к сожалению, мнение, что архитектуре достаточно быть «коробкой», а вещи — художественные или просто «хорошие» (редкие, дорогие) — сделают свое. Сколько усилий тратится на доставание «ценных» облицовочных материалов, финской мебели, японских люстр, которые заполняют интерьеры только лишь потому, что сами по себе «хороши»! И художник сегодня приучен к тому, что на него уповают как на спасителя красоты. Развращенный этой порочной практикой, он уверовал в эстетическую мощь вещи и уже не только не требует от архитектора содержательного пространства, но даже гордится тем, что он — главный здесь.

* * *

Вникнем, однако, в корни понятия «вещь», что она значит? Как относились к ней наши далекие и не слишком далекие предки? Обратимся к толковым словарям. Примечательно, что в словарях недавнего времени (XIX — начала XX в.) слово «вещь» определяется преимущественно как «материальность», как «противоположность духу». В словаре Даля читаем: вещь — это «нечто, предмет, отдельная единица, неодушевленная особь, все, что доступно чувствам». «Вещественный» значит «плотский», «телесный», «не духовный». У Брокгауза: «Вещь — все, что имеет действительное и самостоятельное существование, единица. Вещами называют предметы только бездушные и страдательные в противоположность существам одушевленным и деятельным... неимение нравственной свободы».

В этих толкованиях слова доминирует мысль, что «вещь» — это «единичная телесность», нечто бездуховное, ограниченная собой предметность. Обычным для культуры нового времени является такое толкование «вещи»: «Комната была тесно заставлена вещами» (Горький. «Мои университеты»); «Много хорошеньких вещиц из кости и из дерева на письменном столе» (Куприн. «Памяти Чехова»).

«Много хорошеньких вещиц» — вот образ «единичной материальности», «бездуховности», того буржуазного, накопительского отношения к вещам, которым вдохновлены многие «дворцы», «особняки» эклектической эпохи. Так и видим здесь, через слова, эти пышные комнаты, «тесно заставленные вещами», которые до сих пор давят на наш мозг.

Однако в живой речи мы слышим и иное толкование «вещи»: «Относитесь, батюшка, к вещам попроще» (Гаршин. «Трус»). «Чиновник не вникает в причину вещей, а принимает их так, как они есть» (Салтыков-Щедрин. «Губернские очерки»). «Для

---

* Хотя слово «весть» («вещать») происходит от другого индо-европейского корня (veid), тем не менее построения автора имеют этимологические основания.
Корень ,,vek'', от которого произошло русское «вещь», дает в других языках значение: «голос, речь» (лат.), «эпос» (греч.), «слово» (санскр.). С другой стороны, русскому «речь» в словенском (reč) и польском (rzecz) соответствует значение «вещь». Сходная ситуация наблюдается и за пределами индо-европейской языковой традиции: так, в древнееврейском dābar означает и вещь, и слово, и дело.

таких людей талант — лишняя вещь» (Белинский. «Русский театр»). «Странная вещь сердце человеческое» (Лермонтов. «Княжна Мери»). «А небо — это дело другое. Небо — совсем не пустяк. Небо — это вещь!» (Паустовский. «Колхида»).
А вот у Пушкина: «Будь молчалив; не должен царский голос на воздухе теряться попустому; Как звон святой, он должен лишь вещать» («Борис Годунов»). «Вещать» — древнее слово, которое Пушкин узнал из летописей, но не слышится ли нам его сродство с «вещью»? Этимологически слово «вещь» происходит от латинского «vox» (голос, слово). Для древних вещи «вещали», не «болтали» по-пустому, а были «как звон святой»!
И так именно толкует «вещь» «Словарь русского языка XI—XVII вв.», издаваемый издательством «Наука» в наши дни: «вещь» — известие, новость, способ, образ *.
Вот как в старинных текстах: «Вещь кровная делится на кости и плоти и жилы и сухия жилы и кровь». «Понеже всяк без мысли начинай вещь якоже в тме шествует, ибо без мысли трудяися соборне по всему обнищать». То есть вещь начинена человеческой мыслью, и кто не понимает смысла в вещах, тот — вне «собора», выкинут из собрания людей. «Не вещь чтуще... но образу» — вещь бессмысленна без той природы, которую замещает. «...Опричь духовные вещи» — вещи духовны. «Хаос убо протолкуется... слияние вещем или начало вещем». «То не море топить корабли, но ветри; не огнь творить ражжение железу, но надымание мешное; такоже и князь не сам впадает в вещь, но думци вводят» («вещь» — поступок).
И лишь как частность «вещь» — «материальная ценность»: «Вскоре от града побегоша (немцы) не своими дорогами, многая своя вещи пометавше, и тако разблудишася по лесом».
Таким образом, «вещь» в своем первородном значении — это «сообщение», «средство общения», «понятие о важном, не суесловном в жизни». «Вещелюбие» (слово древних) уже в те времена осуждалось как порок, корысть или алчность, как погоня за материальным, оторванным от духовного, символического содержания. «Вещелюбие» — накопление пустых, омерщвленных, обессмысленных телесностей, отторгнутых от всеобщего единства.
Не случайно в представлении нашего общества в годы его становления «вещизм» отождествлялся с «мещанством». «Советский», «совещательный» — это значит, «совещающийся со всеми». Это значит — не единица, не эгоист, не «вещь в себе» или «человек в себе», но «человек совестливый», а «совесть» — это «совместная весть» или «общее дело», «общие заветы». Мещанство же стало отождествляться с «вещелюбием» в силу отрешенности человека-«мещанина» от дела всех, накопления им предметов, в которых скоплен труд и богатства других людей без понимания и участия в совместном деле. «Мещанин» — человек, не понимающий смысла вещей, которыми владеет. И исторически мещанами называлась люди, оторвавшиеся от корней крестьянской культуры и не приобщенные духовно к культуре аристократов. Это — «межеумки», почитатели материальных ценностей без сознания реального значения. Или, как говорили древние,— те, которые «во тме шествуют», находясь в духовной нищете — «вне собора», собрания.
В первое десятилетие существования журнала «ДИ СССР» архитекторы, художники, теоретики искусства дружно выступали против мещанского вещелюбия и вещеобилия. Мы объявили войну мещанскому украшательству, борясь за духовное и материальное единство среды, которую строим и в которой живем, за природную сопричастность всех элементов этой среды идее общественности, обобществления этой среды и труда, «общего дела». Мы отучали глаз от мелочного цепляния за вещи в поисках привычных «престижностей» материального — самоценности материалов и «умений». Мы отучали от оценки через ассоциации с богатыми вещами особняков и дворцов — непонятых в корне видимостей дворянской культуры. Мы учили читателей понимать бесконечные природные пространства на примере архитектурно-пластического искусства.
Сегодня «вещелюбие» к нам является в новой одежде, под маской «ретростиля», «карнавализма», «натурстиля», «биопластики» и т. д. Многие наши умельцы увлечены желанием создать особо ценные, особо духовные предметы и тратят невероятные силы на то, чтобы оригинально спародировать предмет (блюдо, вазу, бокал), деформируя его, разрезая на части, снабжая сложными культурными ассоциациями или копируя реальные формы природы. И сами по себе эти действия не хороши и не плохи, все они возможны, но при условии, что увековечивается в произведении та огромная, неукоснительная действительность, которая давит на вещь, или ее разлагает, или заставляет цвести как живое в живом.

Мастер! Осторожнее касайся глины,
Когда ты лепишь из нее сосуд.
Быть может, эта глина
есть прах возлюбленной,
любимой когда-то.
Так осторожней касайся глины
своими
теперешними руками!
(Старинная арабская песня)

И сравните снова: «на столе у него стояло множество хорошеньких вещиц», «комната была заставлена вещами». Как «заставлена», почему «заставлена»? Как случилось, что люди, живущие в ней, утратили ощущение вещи как óргана того пространства, в котором живут? Ведь не бывает же, чтобы человек был «утыкан носами», «украшен ушами», «завешан руками»! Конечно же, искусство включает все: и многоруких богинь, и столы-«сороконожки», и многоглавые соборы — но это когда воистину «много рук, везде достающих», когда «многоглавие» от «многих глав» единого, но поделенного на главы!
Известно, что архитектура, и заметьте, только она одна среди всех пластических искусств, способна являть собой модель пространственного устройства мира, как понимает данное общество этот мир. Архитектура — мать всех искусств, но не потому, что она всех приблудных детей собирает под своей крышей, а потому, что порождает их. Она способна быть образом того колоссального пространства, которое есть природа, и объяснить человечеству те «составы», те «кости и плоти», из которых оно состоит. Самые колоссальные напряжения, которые есть во Вселенной, напряжения пространств может отобразить архитектура. И только она одна может дать человеку прочувствовать реально давления этих пространств, потому что впускает его (человека) в свое тело. Вещь, предмет также должен быть заряжен этими силами пространств, но он не имеет такой пространственной мощи, потому что человек видит его как внешность и только мысленно, не физически, проникает внутрь. Вещь, предмет по своим родовым обязательствам — камерное, минорное, несравнимо более тихое пространство.
Если архитектура выводит общий закон, трудно доступный чувствам, то вещь объясняет этот закон в формах более чувственных, конкретных.
«Архитектура» в переводе — это «главное строение», «носитель всего», носитель иерархии ценностей, для данного общества важнейших. Эти ценности она наиболее общо группирует в своих пространствах: что высоко, а что низко в жизни, что данное общество считает сокровенным, центральным, а что отпускает к периферии, к краям; что — маленькое и доступное, а что — недоступно огромностью своею. Архитектурные пространства организуют бесконечное в «конечностях», показывают нам «кости, жилы и плоти», из которых мир состоит, показывают состав «мира» (и как природы, и как социального «мира»-«примирения» под общей крышей многих людей). А «вещие» вещи оповещают нас о том, какое значение придается тому или иному явлению в рядах других явлений или вещей.
Когда мы сегодня слышим голоса художников или их почитателей, что «архитектура плоха», что нужно вещами «исправить ее, одухотворить» — что это как не безграмотность? Может быть, и мы знаем такие случаи, когда для одной-единственной вещи создается пространственный объем, если вещь эта настолько почитаема, настолько значительна, «архитектурна», что относится к одним из важных, «вещих» структур среди ценностей прочих. Тогда и место ей — особое, тогда и пространственный ряд для нее — заглавный. Так, прообраз всех христианских храмов — «скиния собрания» — возникла как шатер, палатка, в которой хранилась ценнейшая для всего общества вещь — два камня с надписями. Или другой пример — в музее Метрополитен создан павильон специально для нескольких египетских статуй в силу необычайной редкости их. В скромности и строгости этого пространства — предельное почтение, которое архитектор выразил по отношению к предметам, находящимся в нем.
И дело тут не в объективном качестве вещи. Плохонькая фотокарточка родных или невзрачная для постороннего кукла могут расцениваться их обладателями как величайшая ценность. Они «вещают» — соединяют, приобщают к чему-то самому необходимому душе. И фотокарточку встраивают в раму, помещают ее в центре дома, на самой главной, самой ответственной стене. А куклу ребенок прячет к себе в кровать — находит для нее самое сокровенное, безопасное пространство. И наоборот, нередко в современных квартирах приходится видеть, как дорогие по материалам, искусные, многодельные вещи, порой — исторически ценные, которые мы именуем «антиквариатом», или же редкие книги — не понимаются, не почитаются владельцами, как они того достойны. Это видно по неприступным сервантам и шкафам, по безразличию, по тоске ими сдавленных или пустующих пространств. «Вещее» значение вещей уничтожается тогда текущей жизнью. Люди окружают себя фантомами — призраками тех ценностей, которых не понимают.

* * *

Вещь может быть до чрезвычайности ценной. Но не может даже самая хорошая вещь компенсировать те качества, которые обязано нести архитектурное пространство. Она может, что делается зачастую, это пространство рассечь, раздробить, убить, но создать его, породить — не может.
Когда художник ищет внимания только для себя, когда архитектор не отвечает за то пространство, которое создает, эти люди отказываются от «общего дела». Отчужденность, которую мы слишком часто наблюдаем сегодня в архитектуре,— отчужденность архитекторов от строителей, художника от архитектора, здания от интерьеров, комнаты от вещей — срыв «общего дела». Архитектура — не только строительство зданий. Это — строительство коллективного общения людей, и тех, которые строят, и тех, которые после придут.
Пусть будут «вещие» вещи и «вещие» пространства. Архитектура — важнейшее из искусств для нас по-прежнему и сегодня. Человек, который решается взять на себя бремя профессии архитектора, первым отвечает за здоровье им создаваемых пространств, за здоровье в них находящихся вещей и людей. Мы не должны снимать это прекрасное бремя ни с одного человека, принявшего эту профессию, каковы бы ни были трудности, связанные с ней, от автора уникального здания до автора жилого дома. Архитектура — это реальность. Это затраты колоссальных трудов и средств. Это — действие глубоко социальное по своему строю, и никто не дает нам права скрывать суть этого действия в облаке «изящных» искусств. Архитектура как коллективное созидание коренится в устоях советского строя, как «со-вещательность», совместное вещание, завещание на долгие годы другим. Одухотворенность, жизнетворность пространств, как и одухотворенность вещей, должна быть единым и непреложным законом.

«Народности России» в русском фарфоре

Тамара Кудрявцева

Статуэтки из серии «народности России», выполненные по гравюрам из книги Иоганна Готтлиба Георги «Описание обитающих в Российском государстве народов...» скульптором Жаном Домиником Раметтом и учениками в 80—90 годах XVIII века, и статуэтки из серии «народности России», выполненные скульптором П. П. Каменским в 1907—1915 годах. Фарфор, надглазурная полихромная роспись. Императорский фарфоровый завод



Фото В. Евстигнеева









Более ста лет разделяют две серии фарфоровых скульптур, объединенных общей темой — «народности России». Они хранятся в одном из крупнейших собраний русского фарфора в Государственном Эрмитаже. Первая серия была создана в 1780—1790-х годах на Императорском фарфоровом заводе, старейшем и лучшем из отечественных фарфоровых производств. Она положила начало этой излюбленной теме русского фарфора. Различные народы, населяющие обширную многонациональную страну, изображались в скульптуре и декоративных росписях. Основой для задуманной серии послужил вышедший в 1776—1777 годах труд известного этнографа, путешественника, исследователя Иоганна Готтлиба Георги «Описание обитающих в Российском государстве народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопримечательностей». В книге были обобщены сведения, собранные в разных краях России многими путешественниками и учеными: П. С. Палласом, Г. Ф. Миллером, И. Г. Гмелиным, С. П. Крашенинниковым, братьями Рачковыми и другими. Более ста изображений, иллюстрирующих книгу, были выполнены по натурным зарисовкам путешественников, а также по материалам, хранившимся в Кунсткамере, и гравированы петербургскими резчиками Ротом и Шлеппером. По словам автора книги, Георги, эти раскрашенные гравюры «елико можно, наилучше представляют лицечертания, каждому народу свойственные». Исполнение скульптурных моделей по этим иллюстрациям связывается с именем Жана Доминика Рашетта, возглавлявшего с 1779 по 1809 год скульптурную мастерскую Императорского завода. В работе над большой серией, в которой были воспроизведены почти все оригиналы из книги Георги, очевидно, принимали участие ученики знаменитого Рашетта и другие скульпторы завода.

Приземистые, несколько лубочные по характеру фигурки, иллюстрирующие «Описание», преображаются рукой скульптора-классициста и обретают в фарфоре более стройные, удлиненные пропорции, статуарность поз и величавость движений. Пестроцветная, грубоватая раскраска гравюр сменяется в росписи статуэток тонко сгармонированными нежными тонами, оживляемыми деликатно примененной позолотой. На основаниях фигурок имеются рельефные золоченые надписи, указывающие название изображенной народности. Наряду с глазурованными фигурками, украшенными полихромной росписью, исполнялись белые бисквитные статуэтки. Обычная их высота около двадцати сантиметров, бисквитные же варианты, напоминавшие мраморную скульптуру, исполнялись и в большем масштабе — до сорока сантиметров. Особенно удачными представляются парные статуэтки казанского татарина и татарки, камчадалов, бухара, маймистихи (финки), пленяющие текучей пластикой форм, выразительностью силуэтов, чистыми, звучными красками росписи.

Столь удачно начатая тема была продолжена в XIX веке мастерами возникавших один за другим частных заводов Гардне-

ра, Попова, Корниловых, Поскочина и других. Она была расширена изображениями характерных типов ремесленников, торговцев, горожан и крестьян и стала традиционной для русских фарфоровых заводов. На Императорском заводе в первой четверти XIX века была создана серия фарфоровых тарелок с изображениями народностей России, расписанных лучшим живописцем завода Ж.-Б. Свебахом и декорированных Меро по оригиналам художника А. О. Орловского. Во второй половине XIX века несколько статуэток, изображающих различные национальности, сделал А. К. Шпис, заведовавший почти полвека скульптурной мастерской Императорского завода. И, наконец, в начале XX века вновь началась работа над большим ансамблевым замыслом. В 1907 году скульптурная мастерская приступила к исполнению новой серии «народности России», по своей полноте, а также точности воспроизведения типов и костюмов превосходящей все предыдущие работы подобного характера. Из предварительного списка, насчитывавшего около четырехсот парных — мужских и женских — фигур, было отобрано для исполнения 146 моделей, так как, по заключению консультантов завода, «некоторые народности имеют общую одежду и незначительно отличаются по типу, для других представляются серьезные затруднения для отыскания одежды в настоящее время». Создание моделей было поручено скульптору Павлу Павловичу Каменскому. Две скульптуры — «Имеретин» и «Имеретинка» — сделал мастер А. П. Эйсснер. Работа художников строго регламентировалась. Они должны были руководствоваться материалами и экспонатами Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого при Академии наук и этнографического отдела Русского музея. Для наблюдения за этнографической точностью исполнения был приглашен доктор филологии В. В. Радлов, который составил также список намеченных к исполнению фигур. Формовали модели мастера завода А. Лукин, П. Шмаков, И. Зотов, А. Дитрих. Роспись большинства фигур осуществлена художницей М. Герцак, работа которой также строго предопределялась музейными образцами костюмов и манекенами.

Каменский ежегодно представлял на завод около пятнадцати новых моделей. Некоторые из них повторялись в уменьшенном вдвое размере и предназначались для продажи. К 1915 году почти все скульптуры, включенные в первоочередной список, были исполнены. Они разошлись по многим музеям, большая часть серии находится в фондах Эрмитажа.

Скульптуры Каменского, вылепленные и раскрашенные в соответствии с поставленными требованиями, с натуралистической достоверностью, уступают по своим художественным достоинствам пластичным и декоративным статуэткам XVIII века. Масштаб и темпы работы, возложенной на одного скульптора, также сказались в некотором однообразии и статичности моделей. Но и в этой серии можно выделить несомненно удачные произведения, отличающиеся живостью и выразительностью образного решения, красочной росписью, оттеняющей белизну фарфора. В их числе динамичная фигурка «Женщина Саратовской губернии», выступающая в стремительном танце, статная «Мордовка племени Мокша» в нарядном уборе, сверкающем чистыми, звучными красками росписи, поэтичный образ задумчивой «Олонецкой крестьянки» в пурпурном златотканом сарафане, эффектно выделяющемся на фоне белоснежной блузы.

Серия скульптур Каменского — одна из самых крупных работ скульптурной мастерской петербургского завода — подвела итог всем предыдущим, более камерным по масштабам, ансамблям этнографических статуэток. Она представляет исключительный интерес своей полнотой, тщательным воспроизведением всех особенностей облика и костюмов народов, населяющих Россию.



Иронические гобелены Берит Овергорд

Ирина Уварова

Берит Овергорд рассказывает про свой гобелен на выставке

На стр. 35
«Я беру свою кошку и ухожу»

На стр. 36
«Сегодня мозги я промывал себе»

«Будь в опьяненном состоянии»

В честь Виндторна

Дилемма норвежской души

На фоне Пушкина



Весной 1984 года в Доме художника в Москве открылась выставка гобеленов Берит Овергорд.

Берит Овергорд — явление необычное. Ее творчество нельзя подвести ни под какие известные рубрики искусства гобелена, ее личность не подчиняется общим нормативам. Единственный закон, свободно реющий над нею, — закон парадоксального столкновения несоответствий, и в странных ее произведениях правит тот же парадокс.

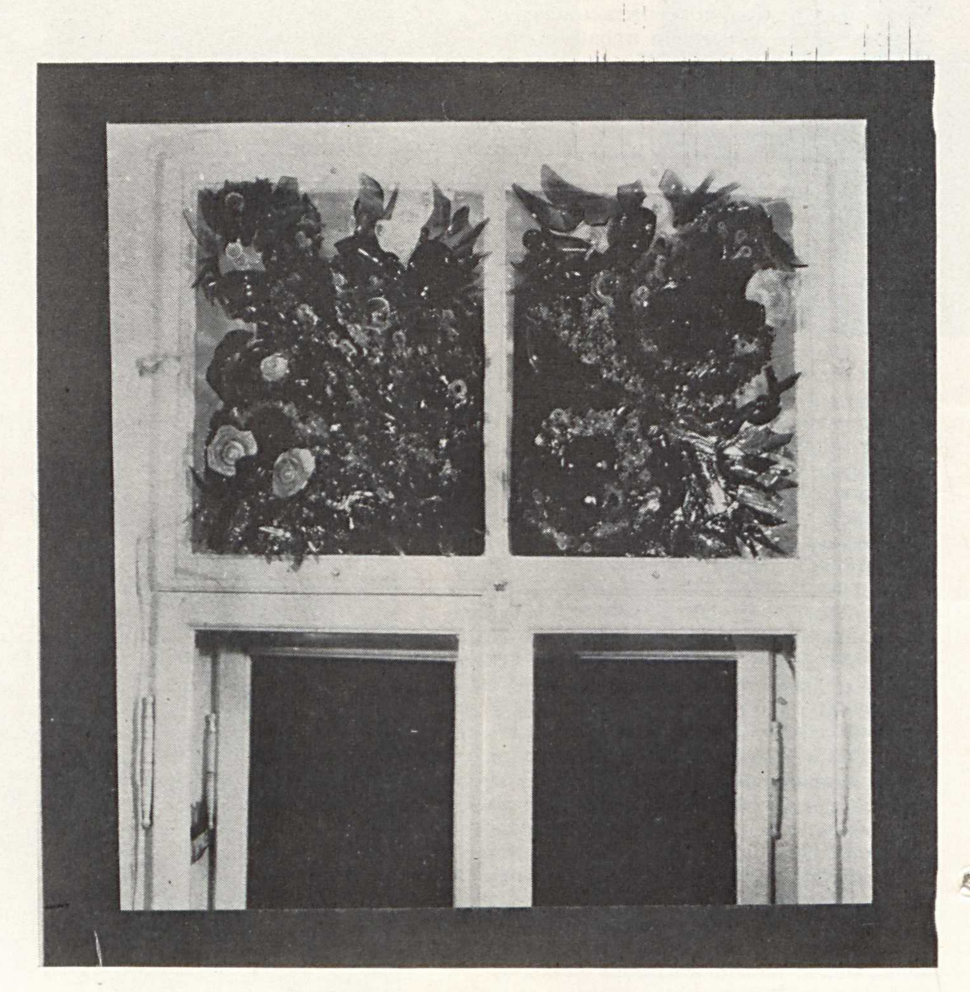
Она смугла и лукава, с той неуловимой легкостью в повадках, какая дается лишь южанам, а между тем она норвежка. В ее гобеленах сюжет вытворяет немыслимые антраша, но фактура исполнена чинной добротности, присущей патриархальному народному ковру, его натуральный цвет и благороден, и прост. Она принадлежит к респектабельному племени дипломатических жен, обреченных светской обрядности, но ее труды скорее указали бы на отшельнический удел прикладника, никогда не покидающего мастерской.

Судьба подарила ей счастливый билет на путешествие во все концы света, ей можно ехать, плыть,

---

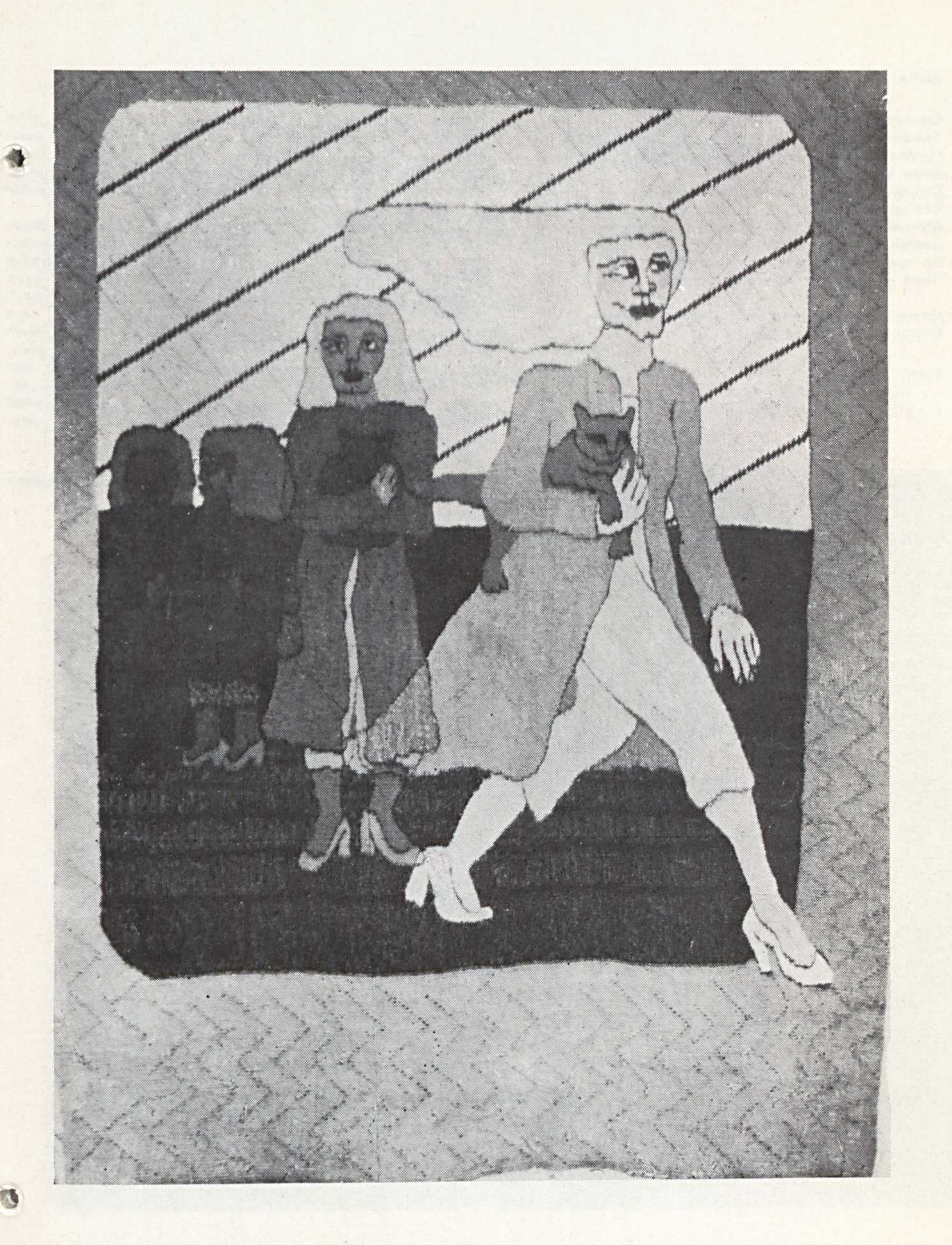
Декоративные витражи Михи Шмукер

Наталья Лев



Окрашенный свет, проникающий через витражи в собор, был одним из важных компонентов создания необычной, таинственной атмосферы в очень театрализованном и торжественном действе католической службы. Изысканность орнаментального узора, фигуративное изображение, возникающее из этого узора, подчиненное ему и в то же время усиливающее и конкретизирующее эмоциональное напряжение, созданное игрой цвета и света, — и все это в органической связи с интерьером, с устремленной ввысь готической архитектурой. Колеблющаяся игра окрашенного света еще больше подчеркивает немыслимость, нереальную легкость каменной громады.

В XVI—XVIII веках искусство витража почти исчезает, и к нему обращаются вновь в XIX веке, в годы увлечения готикой, но с полной потерей ощущения витража как органической части архитектуры. Витраж становится повторением в стекле иллюзорной станковой картины. Эпоха «модерна» пыталась использовать витраж уже в гражданской архитектуре с гораздо большим успехом, чем романтики, подчиняя узор витража общему рисунку архитектуры интерьера. Несомненно, модерн дал интересные находки в решении витража, несомненно, что худож-



лететь, подолгу жить в иных странах, жадно впитывая воздух чужой культуры. И надо же, чтоб статус землепроходца, созерцателя заморских диковин совместился с другим подарком судьбы — это ткацкий станок. Он есть стабильность, он — очаг и ворох женских добродетелей, таких устаревших! Стирать шерсть, сушить траву, варить пряжу в бурлящих ведьминских отварах. Все это собственноручно выполняет Берит.

Можно сказать, она живет подобно Сольвейг, вечно сидевшей на одном месте со своей прялкой, и подобно Пер Гюнту, которого носило по всему миру. Она сама себе Пенелопа и Одиссей, как и Пенелопа, отмечена печатью вечной непроходящей юности (что заставляет задуматься над тайной связью верности и пряжи или — верности пряже).

Техника гобелена столь серьезна по своей природе, что в конце концов располагает художника к темам многозначительным и важным — «Вселенная» и «Космос» и по меньшей мере «Земля».

Но с какой расточительностью Берит Овергорд пускает свои гобелены по пути легкому, едва ли не легкомысленному, поддавшись обаянию забавного случая или соблазну дразнящей шутки.

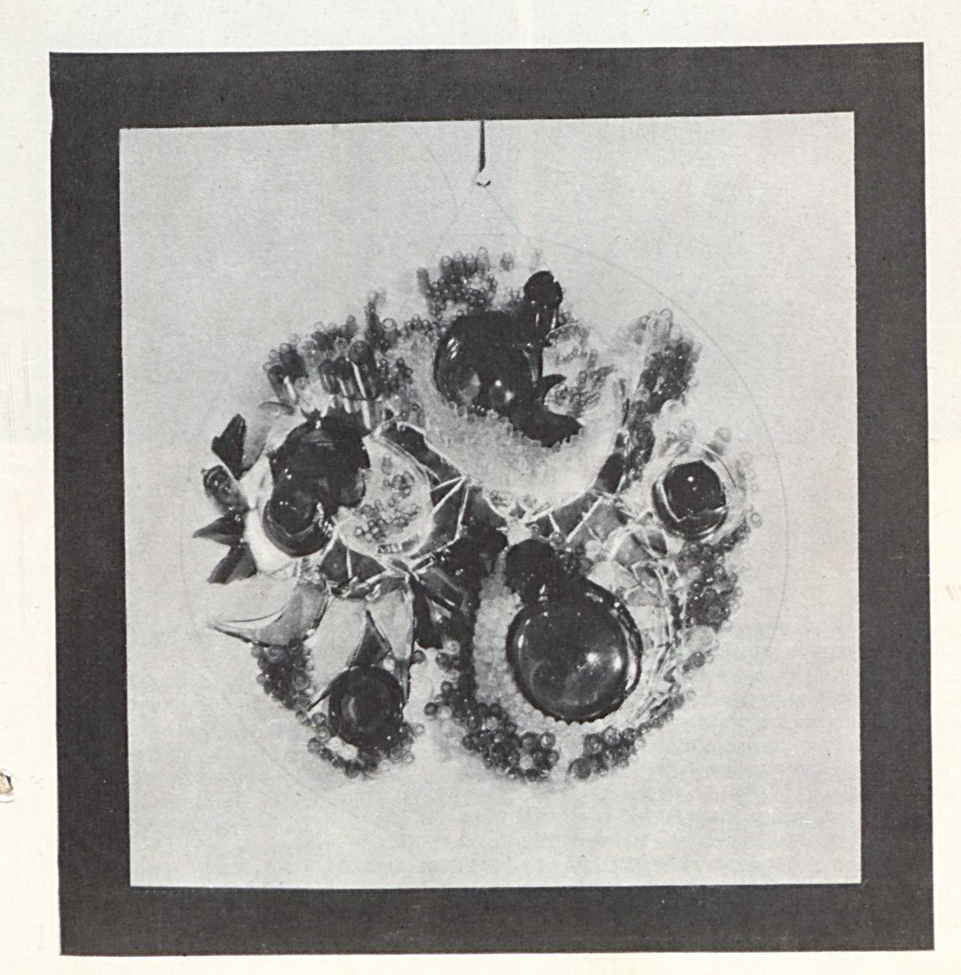
Бес иронии заставляет ее персонажей строить презабавные рожи, ставя их в позиции, обозначенные анекдотом. Ее анекдот обладает отменным вкусом, он артистичен, наделен крепостью хорошего вина, и он смешон, что — согласитесь — встречается не так уж часто.

Есть что-то от ярмарочной забавы в выступлениях ее персонажей. То они рядятся в одежды полинявшей провинциальной карикатуры, то прикидываются большеголовыми простаками на тонких ножках — такие обитали на старинных скандинавских коврах. Порою им хочется казаться истуканом в стиле Домье или героем комикса в картинках с текстом.

Текст выткан внутри гобелена или прилагается рядом на бумажном листе со стихами Окуджавы и Бодлера. На подмостках Берит Овергорд и текст, и гобелен самозабвенно играют фарс.

«Очень веселый фарс о шляпе» — как простодушно поясняли авторы в старину, и гобелен Берит Овергорд «Похмельная шляпа», конечно же, фарс, площадной жанр, но: этот жанр чистопороден, как трагедия, но: это площадь Парижа.

Отблески высокой живописи бродят вокруг ее веселых гобеленов, порою озаряя простецкую клоунаду



ники нашли ту степень условности изображения, которая позволила органически ввести витраж в стилевое решение всего ансамбля. Однако сам витраж при этом превратился в часть чисто декоративного украшения.

Последнее время в оформлении интерьеров художники все чаще обращаются к витражам. Новая архитектура с ее огромными пространствами интерьеров заставила вспомнить о витраже с его безграничными возможностями эмоционального воздействия. Интересный опыт в этой области представляют работы мюнхенской художницы Михи Шмукер.

Михи Шмукер родилась в 1938 году в Австрии. В 1956—1960 годах занималась в Венской Академии художеств у профессора Шмидт-Ессера. После Академии два года прожила в Швейцарии. В 1961 году в Лозанне была ее первая выставка, где художница показала живопись и настенные ковры. В 1962 году четыре месяца посещала занятия профессора Обербергера по витражу в Мюнхенской Академии художеств.

Вскоре после этого Шмукер получает заказ на свой первый витраж для церкви в Хамельбурге (ФРГ), построенной архитектором Druммом.

В это же время она начала эксперименты с коллажами из стекла, которые поначалу мыслились как самостоятельные декоративные произведения, но постепенно соединились с витражами, дав им новое и не совсем обычное звучание.

Живописные работы Шмукер наложили отпечаток и на витражи как в общем направлении творчества от абстрактного к фигуративному, так и в работе над структурой материала. Понимание важности разнообразия живописной поверхности картины привело ее к попыткам создать разнообразную фактурность коллажей из стекла. На толстое стекло основы Шмукер, используя синтетические прозрачные клеи, наращивает куски цветных стекол, создавая ими композиционный узор. Свет, переходя через по-разному

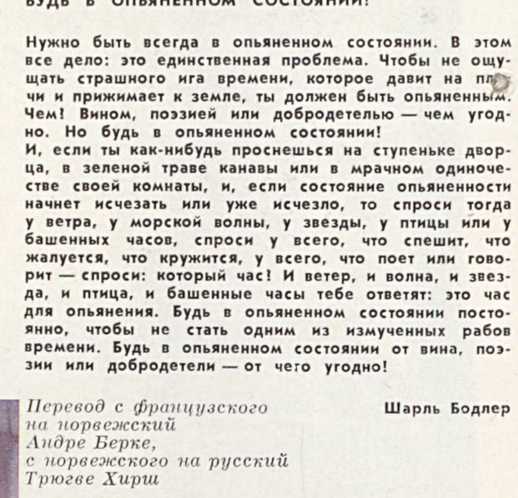
божественным свечением импрессионистов и вечерними огнями Монмартра. Это тот случай, весьма типичный для европейской культуры, когда утонченная натура находит утоление в развлечениях простых и грубоватых.
Тем временем обитатели гобеленов предаются своим занятиям истово и усердно. Если они и слышали о сухом законе, то не приняли его близко к сердцу, если они и не любят селедку, они все равно поедают ее в ритме ритуального порядка. Кто-то просто обожрался икрой, а кто-то, «промывая себе мозги», парится в голубой истоме бани, надо полагать, финской. Они носят не только алую шляпу элегантного, хотя и не совсем трезвого вида, но не стесняются брать напрокат морду коровы и маску кота.
Они свободны в способе воплощения: то они впадают в плотность полного объема, то им угодно стать совершенно плоскими. А иной раз они довольствуются контурным наброском, да и контур не доводит их профили до конца, как бы потеряв по дороге всякий интерес к обывателю в кепке.
Но не имея постоянного знака, они все же родственники друг другу, эти карикатуры всех мастей, подчиненные забавным искажениям. Эти существа напоминают о странностях строения троллей и путти, об анатомических просчетах в устройстве гномов и прочего люда, который, утратив масштаб грозных демонов, свернулся в конце концов до размера мелкой мягкой игрушки и поступил в распоряжение детей. Потому они и являются лишь тем взрослым, которые сохранили свежую радость от встречи с факиром, извлекающим из картонного цилиндра билет на лучший в мире спектакль. Все устремляется в сторону веселых гротесков, и потому высококамерный и грузный идол обретает дурацкую осанку карнавального чучела, набитого трухой. И потому даже такой персонаж, как Норвежская Душа, похож на неуклюжую куклу без малейшего намека на шею, с беспомощными толстыми губами и неожиданно крепким телом божьей коровки.
Берит Овергорд — коллекционер юмора всех мастей и форм, от простейшей одноклеточной насмешки до высокоорганизованной сатиры.
Как сказал Г. К. Честертон о другом художнике, но той же породы: ему приходилось быть смешным, чтобы стать правдивым.
Берит Овергорд — художник, исповедующий веру в юмор как в самый надежный способ познания людей.

ЕДВА ЛИ ЭТО ПОМОЖЕТ

Сегодня я промывал свои мозги.
Темная вода с бесчисленными пузырьками
Мыльной пены выплескивалась через
Край таза.
Старые мысли и словечки вылетали
Без размышления.
Длинные бумажные полоски с цифрами
Свешивались как конфетти.
На краю стола шаталась ошибка,
Пока не упала с плеском на пол.

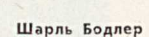
Даже, если хорошо иметь чистые мозги.
Сердце не нуждается...

Пер. Г. Улсен
из «Дикт ог Уликт»
Клуб 7 Антология — 1975



БУДЬ В ОПЬЯНЕННОМ СОСТОЯНИИ!

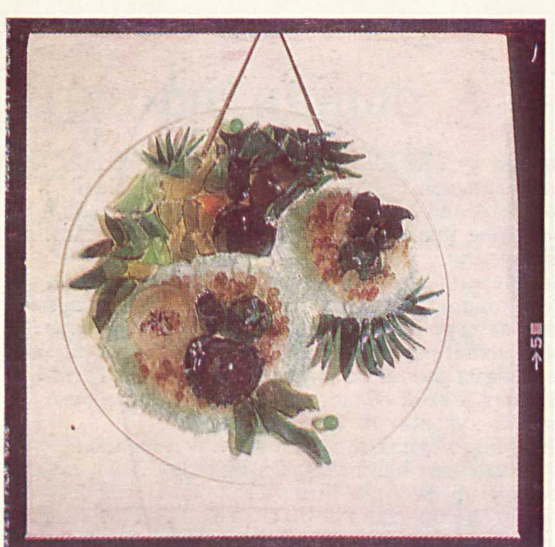
Нужно быть всегда в опьяненном состоянии. В этом все дело: это единственная проблема. Чтобы не ощущать страшного ига времени, которое давит на плечи и прижимает к земле, ты должен быть опьяненным. Чем! Вином, поэзией или добродетелью — чем угодно. Но будь в опьяненном состоянии!
И, если ты как-нибудь проснешься на ступеньке дворца, в зеленой траве канавы или в мрачном одиночестве своей комнаты, и, если состояние опьяненности начнет исчезать или уже исчезло, то спроси тогда у ветра, у морской волны, у звезды, у птицы или у башенных часов, спроси у всего, что спешит, что жалуется, что кружится, у всего, что поет или говорит — спроси: который час! И ветер, и волна, и звезда, и птица, и башенные часы тебе ответят: это час для опьянения. Будь в опьяненном состоянии постоянно, чтобы не стать одним из измученных рабов времени. Будь в опьяненном состоянии от вина, поэзии или добродетели — от чего угодно!

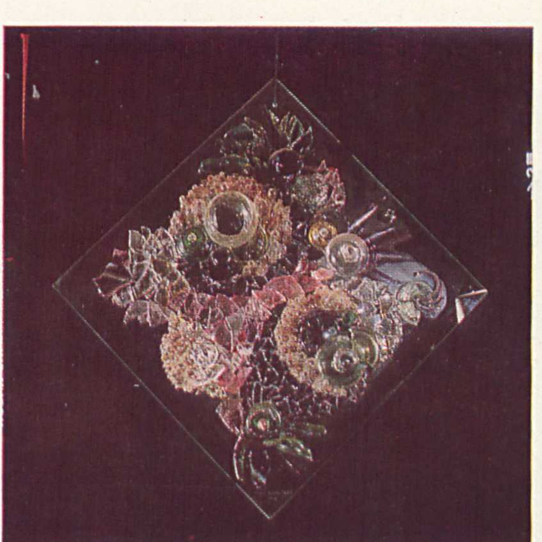


Шарль Бодлер

Перевод с французского
на норвежский
Андре Берке,
с норвежского на русский
Трюгве Хирш









повернутые поверхности цветного стекла, создает фантастическую, сказочную игру цвета и света.
К использованию многослойной поверхности цветного стекла Шмукер пришла, изучая живопись лессировками старых мастеров. Она попробовала заменить слои прозрачной краски цветным стеклом, соединив таким образом и разнообразную поверхность, и слои цветного стекла в единый ансамбль.
В 1964—1965 годах Михи Шмукер выполняет витраж для новой методистской церкви Воскрешения Христа, построенной архитектором Друммом. Задача была очень сложной. Надо было соединить в единую композицию четыре узких окна, шириной в сорок сантиметров и высотой до девяти метров (два средних).
Кроме чисто композиционной сложности построения изображения, надо было найти изобразительный язык, соответствующий новой архитектуре, увеличить ощущение внутреннего пространства очень небольшой по размерам церкви и создать вместе с архитектором соответствующее настроение.
Надо сказать, что со всеми этими задачами художница справилась блестяще, главным образом благодаря точности цветового построения композиции.
Отлично найденные размеры двух основных цветовых пятен — голубого и красно-коричневого, их узор и движение, изменение цвета внутри этих больших



ДВИЖУЩИЕ СИЛЫ

На женщине платье из запоминающегося материала, и она
ВКЛЮЧИЛА МАГНИТЫ НА «ПРИТЯЖЕНИЕ»...
РАСЦВЕТАЮЩАЯ КОЖА ПОЕТ ПОЗАДИ НОВЫХ БЕРЕГОВ И ПОЧЕК
у нее в руках яблоко, и оно начинает кровоточить...
ДЫХАНИЕ ВЬЕТСЯ ВОКРУГ ГУБ, И ИЗ ВОЛОС ПЛЫВУТ БОЛЬШИЕ ПТИЦЫ В ТЕМНОТЕ
она смеется руками и вешает вопросы на вешалки в воздухе, и... она поднимается над ржавым морем...
БОЛЬШОЕ ЛИЦО ВЫТЯНУЛОСЬ НАД ЧЕРЕПОМ КАК МАСКА ЗЕРКАЛА
камень в руках растекается, расплывается, и лицо тоже плавится
ОНО ВПИТЫВАЕТСЯ В ПОДУШКУ КАК БЕСЦВЕТНАЯ ЛУЖА...
она поднимается еще выше и через мгновение покинет раму картины
СНЕГ ВАЛИТ ИЗ ЕЕ ОТКРЫТОГО РТА

Къелл Ерик Виндторн
«Бьющееся вафельное сердце»

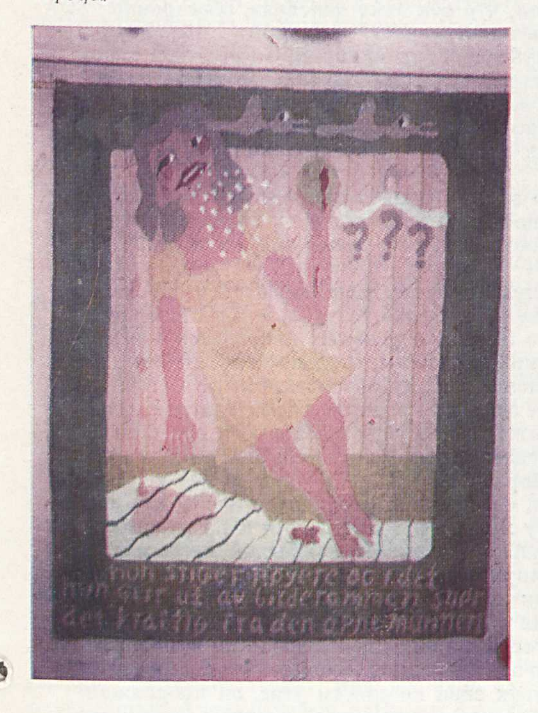
ДИЛЕММА НОРВЕЖСКОЙ ДУШИ

1. Мы добры!
2. Или, в действительности,
3. слишком добры!

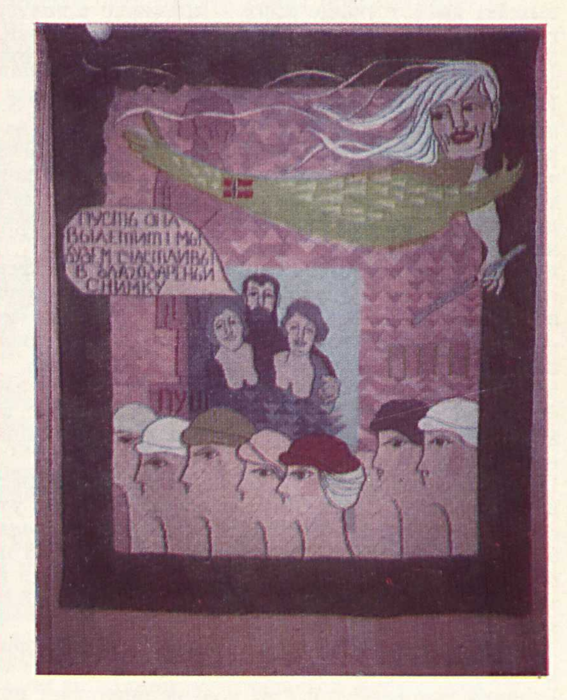
ПРИЕЗЖАЯ СЕМЬЯ ФОТОГРАФИРУЕТСЯ НА ПЛОЩАДИ ПУШКИНА

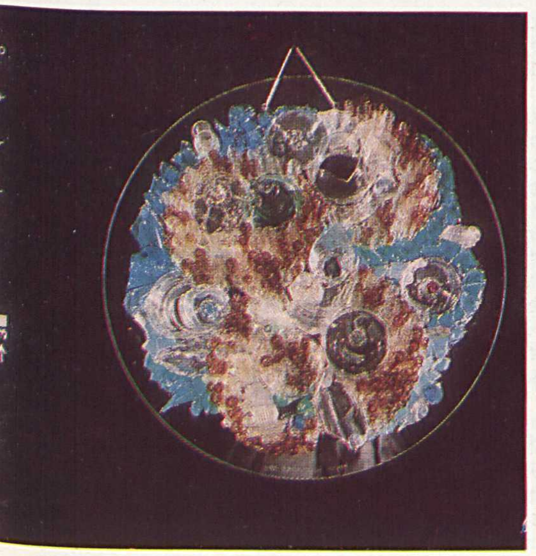
На фоне Пушкина снимается семейство.
Фотограф щелкает, и «птичка вылетает».
Фотограф щелкает... но вот что интересно:
на фоне Пушкина!.. И птичка вылетает.
Все счеты кончены, и кончены все споры.
Тверская улица о чем шумит — не знает.
Какие женщины на нас кидают взоры
и улыбаются!.. И птичка вылетает.
На фоне Пушкина снимается семейство.
Как обаятельны (для тех, кто понимает)
все наши шалости и мелкие злодейства
на фоне Пушкина... и птичка вылетает.
Мы будем счастливы — благодаренье снимку.
Пусть жизнь короткая проносится и тает.
На веки вечные мы все теперь в обнимку
на фоне Пушкина... и птичка вылетает.

Булат Окуджава

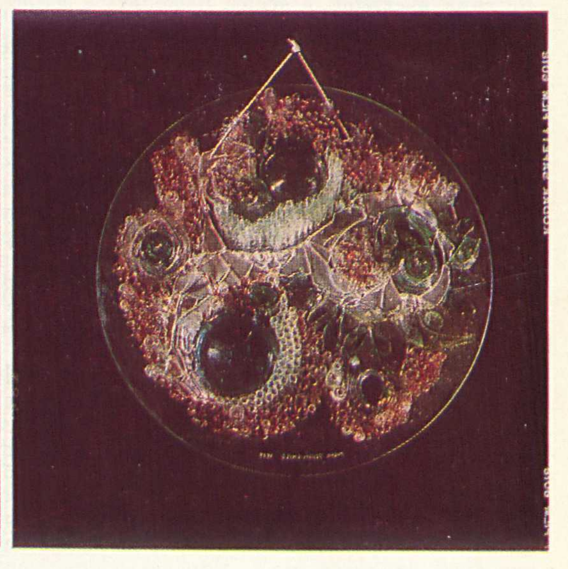












пятен дают очень торжественный, музыкальный настрой.
В этих витражах художница еще не прибегала к разнообразию структурной поверхности стекла, выполнив их в традиционной технике, но благодаря соответствию условности фигуративного изображения и ритмического построения композиции архитектуре здания и витраж, и архитектура соединились в единый ансамбль.
В конце 70-х годов Михи Шмукер работает над витражами для кафе, где уже полностью использует те возможности, которые она нашла в своих экспериментах с коллажами. К сожалению, на репродукции нельзя передать то главное, что дала новая техника, примененная художницей, — бесконечное изменение света, проходящего и одновременно отражающегося от разных поверхностей цветного стекла.
Частично витражи вмонтированы в окна, частично висят на окнах, так как общая основа витража из прозрачного стекла дает возможность их переноса и использования в качестве самостоятельного произведения.
Мне кажется, что у найденной художницей новой техники витража есть будущее, особенно если у нее будет возможность применить эту технику для решения больших витражей в большом интерьере.

Куб сцены

Эраст Кузнецов

Но почему же все-таки куб?
Не нужно строгого анализа, чтобы убедиться в том, что видимое, воспринимаемое зрителем (то есть эстетически реальное) пространство сцены никак не образует куба. Даже если его сильно упростить и упорядочить, оно уподобится параллелепипеду с тремя разновеликими ребрами. Это слишком уж явно.
В самом деле, переднюю (и, соответственно, заднюю) грань этого громадного шестигранного объема составляет зеркало сцены. Как бы сильно ни колебались его пропорции, это никогда не квадрат, а всегда прямоугольник, ширина которого заметно превышает высоту (чаще всего — примерно в полтора раза). Да и глубина сцены, которая тоже сильно колеблется, очень редко бывает равна ширине, еще реже — высоте и никогда — им обоим сразу.
И все-таки упорно видится именно куб. Вот и Е. Коваленко называет свою статью «Вокруг куба сцены» [1], да еще несколько раз, словно опасаясь упреков в небрежности, повторяет в тексте: «пространство куба сцены». Ему ли, опытнейшему театральному художнику, истоптавшему не один планшет, не знать точных пропорций сцены, а написал он не задумываясь — как воспринималось.
И в известной формуле Э. Сурио понятием «сферы» обозначена «открытая» сцена (подобная античной и родственным ей), а понятием «куба» — сцена «закрытая» (она же «итальянская», «сцена-коробка», словом, отделенная от зрительного зала), та, о которой идет и будет в дальнейшем идти речь.
Что-то стоит за этим странным и навязчивым заблуждением. Как оно могло возникнуть? Что позволяет нашему восприятию вольно корректировать как будто бы вполне объективные соотношения величин?
Ширина сцены, пожалуй, не подвержена превратностям зрительного восприятия. Разве что ее можно немного уточнить: она не совпадает точно с шириной портала, как несколько упрощенно было сказано выше, а превышает ее — и когда ограничена с обеих сторон рядами кулис, и тем более, когда кулис нет. Но зрительно приуменьшить ее, хоть отчасти приблизив к высоте, вряд ли мыслимо.
А вот восприятие глубины и высоты сценического пространства может колебаться.
Глубину человеческий глаз вообще оценивает не так точно, как ширину; тут возможны ошибки и заблуждения, тут есть момент зыбкой субъективности — все то, что театр давно использует при создании сценических иллюзий. Пожалуй, можно признать, что если возникнет потребность, то глубину мы были бы в состоянии принять за равную высоте или ширине.
Некоторая неопределенность возникает и при оценке высоты сценического пространства — его можно продолжить, увеличить. Не вниз, очевидно, а вверх. Выкопать в земле не только яму, но и самую глубокую шахту человеку доступнее, чем взлететь в небо, но в его сознании расширение пространства связано все-таки с движением вверх, а не вниз, наверно, оттого, что мы привыкли ждать от земли незыблемой опоры. Это восприятие большого пространства мы переносим на сценическое: под планшетом может скрываться еще несколько этажей, но для нас это земля, почва, пол — нижняя граница пространства.
Тем более, что сценический верх, напротив, дарит возможность продления пространства. Это для зрителей ярусов верхняя граница непреложно очерчена порталом, а из партера видно, что над порталом, выше, есть еще кое-что, простирающееся куда-то вверх (больше — для сидящих в передних рядах, меньше — в задних), и воображение может урвать от него немного.
Правда, эта граница, установленная воображением, — воображаемая, ее трудно закрепить.
Колосники, конечно, образуют вполне объективную границу, своего рода «потолок», аналогичный «полу»-планшету, но они существуют только для актера, патетически вздымающего взор к небу. Зритель, находящийся в зале, их не видит и не должен видеть. В старом театре такой границей мог служить ряд падуг — нечто колеблющееся, образующее просветы и, значит, допускающее мысль о том, что пространство простирается и между ними, и немного выше. Ныне падуги не в ходу, и верхняя часть сценического пространства представляется неясной, уходящей куда-то вверх, за пределы доступного взгляду. Эта неопределенность позволяет мысленно разместить гипотетическую верхнюю границу так, чтобы высота образовавшегося объема была равна его ширине.
Скорее всего, специалисты по психологии зрительного восприятия сумеют иначе (и более убедительно) объяснить возможности возникновения подобной иллюзии. Интересно иное: сама ее необходимость — некая потребность воспринимать сценическое пространство именно как куб, бессознательно приравнивая друг к другу все три его измерения, все три его координаты.
Дело, очевидно, заключается в том, что весь объем сценического пространства для нас существует как нечто целостное и завершенное в себе, некая законченная и самостоятельная данность. Не столько кусочек, отхваченный от громадного бесконечного мира, сколько тоже своего рода мир или по крайней мере модель мира. И естественно приписывать ему ту же уравновешенность и равномерность, которые присущи большому миру, а в его измерениях видеть аналогию координатам большого мира: равную протяженность в глубину, высоту и ширину.
«...Я работал в театре первый раз. Меня поразила пустая сцена своим простором и конкретностью своего пространства. Во всей своей работе я пытался сохранить эти черты, стараясь декорациями только измерить и оформить пространство...» [2]; «...то особое чувство некоей образной самодостаточности пространства, которое возникает при взгляде на пустую сцену вечером, когда декорации убраны...» [3].
Поразительное совпадение в словах впервые пришедшего в театр художника и опытного профессионального режиссера, да еще разделенных чуть ли не полстолетием. Впрочем, не столько поразительное, сколько естественное, и, верно, каждому, сколько-нибудь причастному к искусству человеку, ступавшему на сцену, отлично знакомо переданное здесь ощущение. Нечто сходное возникает после сноса большого дома в уплотненной застройке старого города: здесь пустое пространство, ограниченное с трех сторон голыми кирпичными брандмауэрами, а с четвертой, «зрительской», полуоткрытой прохожему-зрителю, — забором, тоже кажется массивным и целостным, неким кубом, ждущим, чтобы его измерили и оформили.
И как будто естественно, что оба этих человека, обостренно воспринимающих плоть пространства, — Владимир Фаворский, художник-аналитик, глубоко размышлявший о пространственной природе своего искусства, и Анатолий Васильев, режиссер, совершенно осознанно и целеустремленно оперирующий пространством как одним из основных составляющих спектакля, — высказали свое ощущение с такой непосредственностью.
Примечательно иное.
Закрытую театральную сцену принято противопоставлять сцене открытой, в той или иной мере восходящей к античной, — к сцене, глубоко выступающей в зрительный зал и полуокруженной амфитеатром.
Идея превосходства открытой сцены над закрытой и обреченности второй из них стала своего рода театральной манией первой трети XX века. Сколько было язвительных некрологов — осиновых колов в могилу закрытой сцены, сколько серьезнейших научных, эстетико-социологических обоснований, не оставляющих от нее камня на камне, сколько проектов новых театров, основанных на сцене открытой — и осуществленных, и оставшихся проектами! Закрытую сцену ниспровергали и М. Рейнхгардт, и Э. Пискатор, и Вс. Мейерхольд.
Сейчас, полвека спустя, совершенно очевидно, что эти предсказания разделили судьбу многих представлений и начинаний своего бурного и прекрасного времени, что былой конфликт иссяк, уступив место мирному сосуществованию самых различных типов сцены, среди которых закрытая сцена продолжает преобладать. Это нельзя объяснить косностью, потому что талантливейшие режиссеры наших дней отнюдь не пренебрегают закрытой сценой, а подчас и предпочитают ее.
И все же антагонизм двух сцен не совсем угас, он продолжает существовать в нашем сознании как некий атавизм былых споров, воспринятый бездумно, по привычке, но воспринятый: мысль о том, что открытая сцена все же лучше закрытой — так сказать, «прогрессивнее». Что же взять с нас, если даже Дени Бабле в своем известнейшем и фундаментальном труде «Сценические революции XX века», вышедшем не более десяти лет тому назад, продолжает отстаивать идею обреченности старого театрального здания.
Казалось бы, практика театра сама разрешила давний спор, но он не доспорен. Тем интереснее к нему возвратиться.
Многочисленные претензии к закрытой сцене можно свести к трем основным.
Первая из них, относящаяся не столько к самой закрытой сцене, сколько к исторически связанному с ней устройству зрительного зала (партер и ярусы), как будто отжила сама собою — эта вульгарно-социологическая идея о том, что театр, рожденный потребностями дворянского и крупнобуржуазного общества, неприемлем для общества социалистического, сейчас, пожалуй, уже не нуждается в критике.
Вторая, касающаяся зрительского восприятия, слишком серьезна сама по себе, чтобы от нее отмахнуться. Речь идет о величайшем из соблазнов режиссуры XX века — пресловутой идее слияния зрительского и сценического пространств.
Рискнем заметить, что граница между залом и сценой («священная черта», по удачному выражению Н. Крымовой), скорее всего, вообще непреодолима. Да, она может быть ощутимо подчеркнутой, а может уподобиться тончайшей и чувствительнейшей мембране, чутко реагирующей на движения внутренней жизни и зрителя, и актера, но при этом неумолимо разделяющей их, даже если они находятся на расстоянии протянутой руки или еще ближе. Однако она всегда сохранится как принципиальная эстетическая закономерность самого этого вида искусства: разрушение ее привело бы к разрушению самого театра, превращению его в какой-то иной вид художественной деятельности, пусть и не менее достойный, чем театр. Впрочем, этой сложнейшей проблемой должны заниматься эстетики и теоретики театра.
Здесь речь о претензии третьей, касающейся собственно зрительного восприятия.
Принято считать, что закрытая сцена, в отличие от открытой, ориентирует на преимущественно плоскостное, «картинное» восприятие (при этом портал отождествляется с рамой картины), а следовательно, в значительной мере лишает спектакль возможностей пространственного построения.
«Еще работая в условиях старой сценической коробки, Мейерхольд как бы приоткрыл занавес своего будущего театра, в котором зритель будет видеть действие с различных точек зрения, в различных, часто противоположных ракурсах. В таком театре пластические, пространственно-глубинные приемы разрешения сценического пространства и действия приобретают особое значение. В таком театре нельзя будет оперировать статичными

картинными мизансценами, в таком театре не будет места фронтальным композициям»[4].
Это соображение было некогда распространенным, но его логичность — кажущаяся: в театральном здании едва ли не любого из существующих типов зрители, сидящие в разных местах, видят сцену по-разному (в здании с ярусной системой эта разница сказывается, пожалуй, сильнее всего). Кроме того, сама по себе разница точек зрения не играет ровно никакой роли, поскольку каждый зритель остается на протяжении спектакля на одном и том же месте и не имеет никакой возможности синтезировать эту свою точку зрения с другими. Многие режиссеры любят выверять пространственную композицию спектакля, наблюдая за репетицией из разных точек зрительного зала, но к зрителям это, конечно, не имеет отношения.
Мейерхольд высказал ту же претензию несравненно точнее — конкретнее: «Объединение сцены и зрительного зала в едином комплексе в новом здании ТИМ имеет целью не только территориальное сближение зрителя и актера, но также и аксонометрическое восприятие спектакля зрителем»[5].
Амфитеатр в самом деле дает подавляющему большинству зрителей возможность видеть планшет сцены под углом, что резко повышает «аксонометричность» — объемность и пространственность восприятия. И даже можно добавить, что в старом театре именно на плоскостность была ориентирована оптимальная точка зрения: она располагалась по оси зала на уровне партера, а удаление от нее в высоту, повышая пространственность, одновременно снижало качество восприятия (таким образом зрительская, социальная иерархия совпадала со зрительной). Кулисно-падужная декорационная система недаром возникла именно в таком театре, в другом ее просто не могло быть.
Суждение более чем бесспорное, но оно скорее говорит об известных преимуществах открытой сцены в передаче пространственности, нежели о том, что закрытой сцене вообще противопоказана пространственность.
Нелишне будет напомнить, что Гордон Крэг, отец современной сценографии, впервые сознательно сделавший сценическое пространство материалом развивавшегося режиссерского театра, а индивидуальное его решение (в отличие от преимущественно типового в дорежиссерском театре) — основным средством, нисколько не разделял столь распространенного в его время предубеждения против закрытой сцены: «свое собственное — воображаемое — театральное здание он строил внутри старых зданий, не разламывая и не перестраивая, но преображая их»[6].
Впрочем, и сам Мейерхольд, неистово понося закрытую сцену, нетерпеливо дожидаясь постройки нового здания своего театра, ни разу не попытался предпринять, казалось бы, самое доступное: перенести действие непосредственно в зрительный зал (делал же это Н. Охлопков в «Разбеге», «Матери», «Железном потоке», «Аристократах»). Нет, все свои классические спектакли, отличавшиеся чрезвычайно острыми пространственными построениями, Мейерхольд неизменно ограничивал все той же опостылевшей ему «коробкой» закрытой сцены[7].
Можно лишь гадать о причинах такой неожиданной для него сдержанности. Может быть, сыграл роль максимализм — «все или ничего». Может быть, и скорее всего, самоограничительная мудрость гения. Подлинно высокое искусство как бы нуждается в известном постоянстве объективно данных условий, которые необходимо преодолевать, а в возможности полной перемены внешних условий для каждого нового спектакля содержится тот переизбыток свободы внешней, который может помешать свободе внутренней.
Впрочем, это все только догадки, а для нас важнее то обстоятельство, что этой «коробки» Мейерхольду оказывалось вполне достаточно для создания общепризнанных шедевров. Очевидно, пространственные потенции закрытой сцены гораздо сложнее и богаче, чем это представлялось некогда. Долгая связь с кулисно-падужной декорационной системой, провоцировавшей на преимущественно плоскостное, «картинное» восприятие, уподоблявшей портал раме картины, лишь мешала оценить эти потенции.
И в самом деле, сравнение «старого» (не вообще старого, а предшествующего нашему, то есть XVII—XIX веков) театра с картиной открывает между ними парадоксальную аналогию. Если картина стремится передать пространство при помощи плоскости, то театр стремился создать подобную плоскостную картину в пространстве при помощи пространства. Иными словами, сценическое пространство, реально, физически присутствуя и участвуя в создании «картины» тем, что размещало в себе актеров и декорации — как эстетическое, действенное само по себе, не было развито.
Однако явились новые потребности, вызванные развитием режиссерского театра, — и закрытая сцена обнаружила собственные пространственные возможности, дремавшие в ней до поры. А борьба не на жизнь, а на смерть с наступавшей открытой сценой помогала реализовать эти возможности (давно замечено, что монополистское положение ослабляет всякую эстетическую систему, в то время как необходимость обороняться от соперников мобилизует ее ресурсы).
Каковы же выразительные возможности этого куба пространства?
Это не есть некое бесформенное пространство «вообще», не аморфная масса, внутри которой и из которой режиссер и художник могут лепить все что им угодно. Оно целостно, геометрически определенно и специфически ориентировано по отношению к зрителю. Оно, как всякое пространство, способно воздействовать самим собою, собственными выразительными качествами, особенностями того или иного его восприятия — и извне, зрителями, и изнутри, актерами, — еще до того, как оно будет включено в организованное театральное действие.
Прежде всего мы вправе говорить о его неравномерности — то есть о неравномерности распределения в нем зрительского внимания. Здесь сказывается неравноправность всех шести граней сценического куба. Ведущими оказываются передняя грань (пресловутая «четвертая стена», образованная зеркалом сцены) — диафрагма взаимодействия актеров и зрителей, а также грань нижняя — планшет, то есть пол, почва, земля, естественная площадка существования человека.
Насыщенное и плотное в своей передней части, сценическое пространство постепенно разрежается по мере удаления в глубину сцены. Точно так же, насыщенное и плотное в нижних слоях куба, прилегающих к планшету (скорее всего, не вплотную, а немного выше, в зоне наибольшей физической выразительности человека), оно понемногу нейтрализуется по мере увеличения высоты. Наконец, более интенсивное в середине, оно выдыхается к бокам сцены. Взаимодействие этих трех слагаемых создает наиболее весомую зону пространства в середине нижней части переднего плана сцены.
Далее мы вправе говорить о пронизанности куба потенциями движения — главным образом по трем его координатам. Мощный поток силовых линий направлен по основной оси «сцена — зрительный зал», которая подчеркнута самой протяженностью слагающихся вместе глубин зала и сцены. Это направление притяжения — отталкивания, активного приобщения зрителя к происходящему, наиболее важное в контакте зрителя со спектаклем: взаимные токи между зрителем и актером проходят именно по нему.
Второй достаточно сильный поток направлен по оси боковой — от кулис к кулисам. Это движение, проходящее мимо зрителя, и его восприятие носит объективизирующий характер. Наконец силовые линии, идущие по вертикали, выражающие антитезу земли и неба, противопоставление прочности опоры и тяготения вверх; недоступность для зрения верхней части сцены, скрытой за портальной рамой, придает этому движению специфический характер — у него нет видимого завершения.
Мы вправе говорить и об известной неравноценности разных частей сценического пространства, связанной с хорошо известной неравноценностью оценки левого и правого нашим восприятием[8]. Симметричное по своим внешним показателям, оно оказывается не симметричным по характеру и интенсивности распределяемого в нем внимания.
Все это — самая общая, так сказать, типовая характеристика сценического пространства, которое еще нуждается в тщательном изучении.
Между тем нельзя забывать, что сценическое пространство всегда конкретно и индивидуально. Как бы ни были схожи сцены разных театров — в каждом из них образуется свое собственное сценическое пространство. Настоящий театральный художник всегда знает это и всякий раз, встречаясь впервые с не знакомым для себя театром, стремится как можно раньше попасть на его сцену, пройтись по ее планшету, оглядеться вокруг, спуститься в зрительный зал — получить то драгоценное непосредственное ощущение, которого не заменят самые детальные планы и разрезы.
Размеры и пропорции — вот основные слагаемые этой пространственной индивидуальности.
Некоторая усредненность, естественно присущая подавляющему большинству драматических сцен (исключения не в счет), отчасти скрадывает ту разницу восприятия, которую создает разница в размерах. Но сейчас, с широким распространением «малых сцен», она стала совершенно отчетлива. Камерное пространство «малой сцены» диктует свой способ существования актеров, свою режиссуру, свою сценографию, даже в какой-то мере свой репертуар: это, в сущности, иной театр.
Разумеется, справедливее было бы говорить не о размерах как таковых, но о масштабе — о соотношении сценического пространства с человеком — актером, находящимся, воспринимаемым на сцене, и зрителем, безотчетно соразмеряющим это пространство с самим собою. Но практически, так как рост человека более или менее постоянен, а гастроли коллективов из Лилипутии или Бробдингнега не предполагаются, то речь может идти именно о размерах, поддающихся точному учету.
Пропорции сценического пространства также колеблются вокруг постоянных средних. Случаются и исключения, особенно в помещениях, первоначально не предназначавшихся для театра и лишь позднее кое-как перестроенных. Можно порой повстречать сцену, непривычно растянутую в ширину — с отношением сторон 1:2 и даже больше. Приземистость, стесненность образуемого ею пространства и, соответственно, такое же его восприятие самоочевидны. Сцен «высоких», то есть с высотой, если не превышающей ширину, то хотя бы приближающейся к ней, встречать как будто не приходилось, но отрицать такую возможность не стоит: она могла бы возникнуть в театре, перестроенном из церковного здания; здесь возвышенность устремленного вверх пространства, диктующего свои условия спектаклю, также несомненна.
И то, и другое — примеры крайние, исключительные, но они помогают лучше ощутить и оценить воздействие на воспринимаемое пространство и тех более деликатных колебаний в пропорциях, с которыми мы встречаемся чаще. Каждую из таких «неправильных» сцен можно было бы назвать дефектной, но справедливее было бы назвать — односторонней: связывающая режиссера и художника в одном отношении, она предоставляет им богатые возможности в другом. Поэтому «нормальные», исторически сложившиеся пропорции портала, очевидно, наиболее универсальны — не случайно к ним близки и пропорции кинокадра, и наиболее распространенные пропорции живописной картины.
Этого нельзя сказать о глубине сцены: неглубокая, «плоская» сцена безусловно нехороша; чтобы создать на ней нужное ощущение глубины, требуется немало изощренности и таланта, и эта ее односторонность не компенсируется решительно ничем.

Зато избыток глубины никогда не будет лишним, ни в техническом, ни в эстетическом смысле.

Усечение реально данного сценического пространства практикуется широко и далеко не всегда по прямому, самоочевидному назначению, потому что разные его измерения находятся в сложном взаимодействии друг с другом: «Глубина — антипод ширины. Если открыть всю ширину сцены, глубины, как правило, не получится, так как ее уничтожит ширина...» [9].

Любопытная особенность: портал сцены самим присутствием перед зрителем делает подчеркнутыми все «урезания» пространства. Сцена с очень широким и низким порталом («широкоэкранная») будет создавать иное пространственное ощущение, чем сцена нормальных пропорций. Но сокращенное низко опущенным арлекином до такой же высоты, пространство второй, бессознательно сопоставляемое с порталом, будет казаться ниже, придавленнее.

Все это касается сцены как таковой, но поскольку речь идет о воспринимаемом пространстве, то это восприятие неизбежно включает в себя соотношение сценического пространства с другим — зрительским, или попросту, со зрительным залом («...объем коробки сцены, соотнесенный с объемом зрительного зала») [10]. Речь прежде всего идет о самих размерах и пропорциях зрительного зала. Одно и то же сценическое пространство из большого, заметно превышающего его зала будет восприниматься как более камерное, чем из зала маленького, зал неглубокий, распространенный более в ширину, создает более благоприятные условия для объемно-пространственного восприятия, чем узкий, коридором вытянутый в глубину: тот ориентирует на восприятие более плоскостное.

Самый характер перехода от зрительного зала к сцене (или, если смотреть иначе, границы между ними) чрезвычайно важен в том, насколько зритель оказывается принять сценическое пространство как «свое», зрительское. В любом старом оперном театре — с богато украшенным и сильно выделенным порталом, с развитой авансценой, оркестровой ямой и барьером перед нею — достигается максимальное разделение и противопоставление сценического и зрительского пространств. В этом отношении он — антипод «комнатного театра», где и актеры, и зрители находятся практически в одном помещении, разделяемые простым раздвижным занавесом (или вовсе не разделяемые ничем), где нет сцены как таковой, а ее образует тот же пол, по которому ходят зрители, — здесь, очевидно, достигается максимально возможное для закрытой сцены сближение и отождествление сценического и зрительского пространств.

Конечно, «комнатный театр» — форма примитивная, распространенная главным образом среди любителей, но это его не дискредитирует с художественной точки зрения; иные из «малых сцен», на которых совершается сейчас столько интересного и серьезного, технически оснащены ненамного лучше.

Все сказанное слишком общедоступно и нуждается лишь в напоминании: собственные выразительные (так сказать, самоигральные) свойства сценического пространства невелики — и слабы, и расплывчаты, выражены не более активно, чем свойства чистого холста или глыбы камня. Их недостаточно для театрального зрелища, что, впрочем, и закономерно, иначе для каждого нового спектакля приходилось бы строить новое здание. Правда, сценический куб — куб «динамический», он способен менять свою геометрическую конфигурацию, вспухая в любую сторону: буквально, иллюзорно или воображаемо. Взгляд актера, обращенный к небу — и куб вырастает до облаков; монолог, направленный к галерке — и куб мгновенно выбрасывает мощный протуберанец пространства, который потом постепенно возвращается в законные границы сцены; люк, открытый в планшете, или даже просто удар каблуком по планшету, способны раздвинуть пространство куба вниз так сильно, как это нужно, хоть до девятого круга; боковые, закулисные части сцены то и дело оказываются вместилищами выпирающего в них куба. Однако это не собственная жизнь сценического пространства, но его жизнь в театральном представлении.

Лишь в спектакле происходит активизация силового поля сценического пространства, и безмолвный и безучастный сценический куб становится пространством спектакля — сценографическим и режиссерским. Оба они не совпадают друг с другом по самой своей природе.

Пространство сценографическое — это сценическое пространство, активно организованное и перестроенное взаимодействием разного рода материальных предметов, которое в целом и создает пластическую среду театрального действия. Пространство режиссерское образуется взаимодействием актеров друг с другом и с созданной художником пластической средой либо с реальным сценическим (а когда и внесценическим) пространством. Но они не совпадают друг с другом и практически — в самом спектакле. Скорее всего, потому, что оба создателя — и режиссер, и художник, при самой высокой спаянности своего творческого союза, все-таки остаются разными людьми и, что еще важнее — принадлежат все-таки к разным видам искусства с разной образной природой и разными возможностями. Как бы близко ни подошел к воплощению режиссерского задания художник, в подлинно богатом и содержательном сценографическом решении неизменно останутся доля невостребованного режиссером, образные потенции, использованные не до конца или вовсе не использованные режиссером, но продолжающие существовать и воздействовать на зрителя.

Принято считать, что полное совпадение сценографического и режиссерских пространств — тот идеал, к которому следует стремиться. Стремиться следует, но понимая при этом, что он недостижим, а вынужденная неполнота совпадения дает спектаклю ту избыточность содержания, ту недоговоренность до конца, ту колебательность восприятия и богатств оттенков, без которых немыслимо подлинное искусство.

Рецензии



О стекле и его свойствах, об изготовлении художественных произведений из этого материала и использовании его в различных областях декоративного искусства написано немало книг. Существует ряд изданий о технологии создания изделий из стекла инженерно-технического направления. Но учебные пособия для художников стекла, и прежде всего для студентов,— явление крайне редкое, в то время как такое методическое пособие сегодня необходимо. Книга Ю. П. Сергеева вносит существенный вклад в дело подготовки грамотных специалистов-художников стекла, владеющих всем диапазоном возможностей современного стекольного производства. Она является прежде всего учебником, имеющим важное практическое значение для студентов факультетов декоративно-прикладного искусства, художественно-промышленных вузов, для специалистов, изучающих искусство стекла, и художников, работающих в этой области.

Следует сказать об авторе учебника. Юрий Петрович Сергеев уже в течение многих лет заведует кафедрой стекла и керамики в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшее Строгановское), имеет большой опыт преподавания, непосредственно связан с молодыми начинающими художниками и сам создает произведения из стекла.

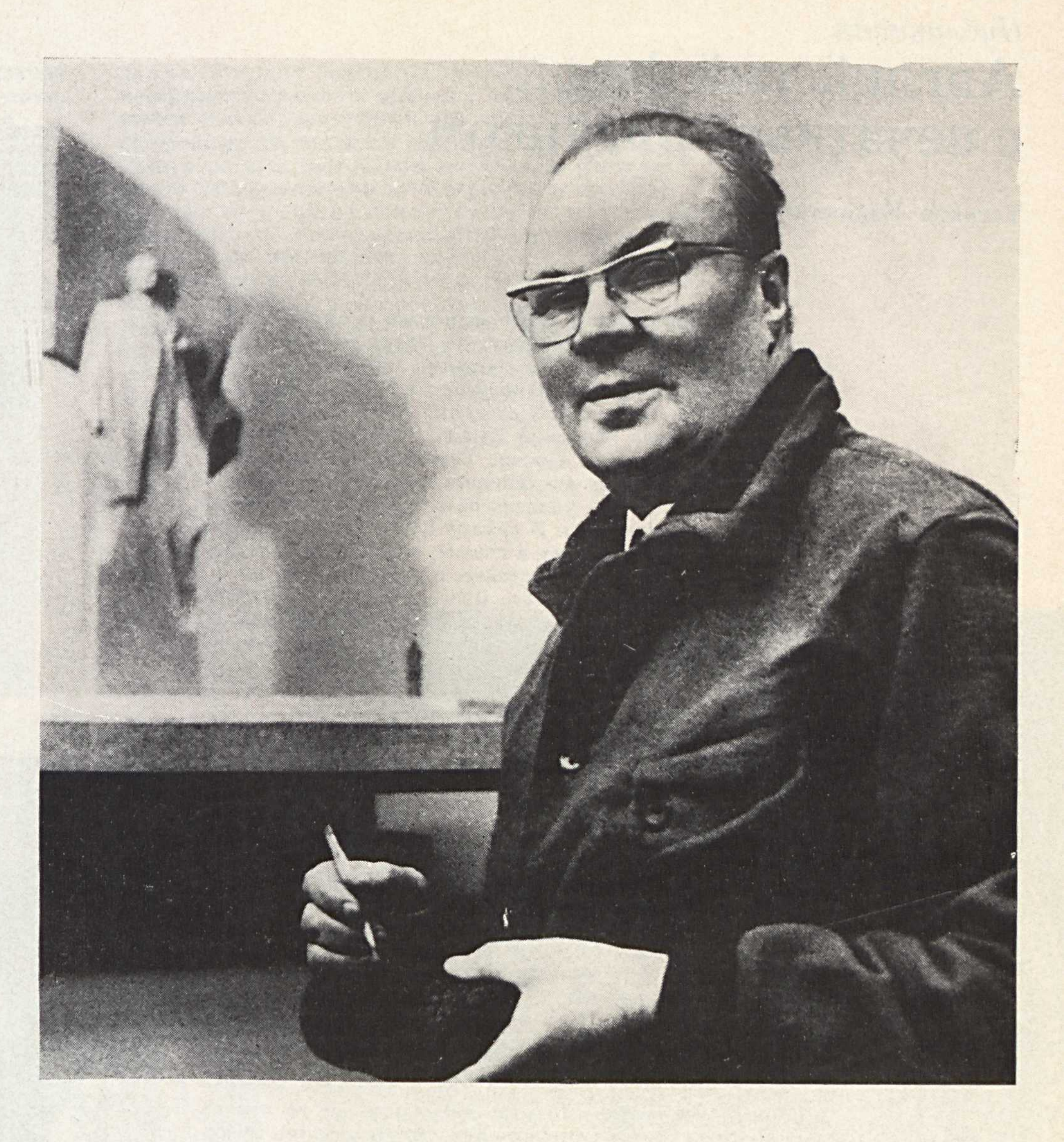
Учебное пособие, состоящее из нескольких глав, начинается с описания характерных свойств и особенностей стекла, кратких данных по его варке. Дав общее представление о предмете, автор переходит к детальному и последовательному рассмотрению различных способов изготовления художественных изделий, всевозможных приемов декорировки, приводит самые разные рецепты, составы и рекомендации. В книге со знанием дела, доходчиво и убедительно изложены подготовительные операции, представлены технические средства, при помощи которых создаются мастерами произведения из стекла. Кроме этих подробных описаний автор дает чертежи, схемы и фотографии стекловаренных печей, станков для резания, шлифования, отжига изделий, необходимого оборудования, инструментов и приспособлений. Наглядная информативность рисунков, изображающих последовательные операции по изготовлению изделий витража и приемов выдувания скульптуры, придает изданию характер практического справочника. Учебник, несомненно, окажет необходимую помощь учащимся, преподавателям художественно - промышленных вузов и художникам стекла.

Марина Филатова

* *Сергеев Ю. П. Выполнение художественных изделий из стекла. Учебник художественных вузов и училищ.— М., Высшая школа, 1984.*

---

1 *Коваленко Е. Вокруг куба сцены. — В сб.: Художник, сцена. М., 1978, с. 61—69.*
2 *Фаворский В. [О работе над спектаклем «Двенадцатая ночь»]. — Творчество, 1935, № 7, с. 24.*
3 *Васильев А., Богданова П. Новая реальность пространства. Заметки режиссера и комментарии критика. — Художники театра и кино. Вып. 5. М., 1983, с. 272.*
4 *Бассехес А. Партитура художника. — В кн.: Бассехес А. За сорок лет. М., 1976, с. 23.*
5 *Мейерхольд Вс. [О некоторых вопросах пространственной организации спектакля]. — В кн.: Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. Т. 2. М., 1968, с. 496.*
6 *Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М., 1983, с. 118.*
7 *Кроме невыпущенного спектакля 1928 года «Хочу ребенка». Можно предположить, что на эту единственную попытку спровоцировало Мейерхольда сотрудничество с Эль Лисицким, ревностным сторонником идеи объединения зрительского и игрового пространств.*
8 *См.: Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. М., 1981, с. 10—12.*
9 *Козлинский В., Фрезе Э. Художник и театр. М., 1975, с. 84.*
10 *Васильев А., Богданова П. Цит. соч., с. 272.*



Памяти Николая Васильевича ТОМСКОГО

Не стало Николая Васильевича Томского — великого скульптора нашей эпохи, чье имя занимает одно из ведущих мест в ряду классиков отечественной художественной культуры.

Н. В. Томский прожил большую прекрасную жизнь, исполненную подвижнического творческого труда, смелых дерзаний, неустанных поисков совершенного изобразительного языка.

Ровесник века революционных битв и преобразований, становления и упрочения первого в мире Советского государства, Н. В. Томский как истинный художник-патриот, коммунист и гражданин всегда активно участвовал в жизни страны. В ней он неизменно находил источник вдохновения, ставил и решал в своем творчестве задачи большой общественной значимости.

Велики заслуги Н. В. Томского в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды, в создании художественной Ленинианы, в развитии советского портретного искусства. Пожалуй, нет такого жанра скульптуры, в котором бы ярко ни проявил себя этот богато одаренный художник.

Трудно объять все созданное Николаем Васильевичем Томским. Он оставил нам ценнейшее художественное наследие, имеющее непреходящее значение для дальнейшего поступательного развития советского изобразительного искусства.

Человек широкой и щедрой души, неуемной энергии, Н. В. Томский был наделен завидной способностью сочетать свой титанический труд художника-творца, видного теоретика искусства с активной педагогической и государственной деятельностью. Он воспитал плеяду талантливых скульпторов, которые сегодня успешно работают в различных областях нашей страны и за рубежом, достойно продолжая дело своего учителя.

Пятнадцать лет Н. В. Томский возглавлял Академию художеств СССР, являясь ее президентом, многие годы был депутатом Верховного Совета РСФСР.

Николай Васильевич Томский всю свою жизнь отдал беззаветному служению Родине. Его вдохновенное искусство несет идеи гуманизма, мира и прогресса, утверждает высокий нравственный идеал советского человека-созидателя.

Угаров Б. С.,
президент Академии художеств СССР

Публикация

Английский фаянс с печатным рисунком

Татьяна Карякина

В Государственном музее керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» открыта выставка русского и зарубежного фаянса из собрания музея, которое является одним из крупнейших в СССР. В экспозиции представлены произведения России, восточных стран и стран Западной Европы, таких как Испания, Италия, Франция, Англия, Германия, Голландия. Среди экспонатов английского фаянса XVIII—XIX веков можно увидеть изделия, декорированные печатным рисунком. В группу керамических предметов, рассматриваемых в статье, вошли экземпляры, представленные на выставке, и произведения из фондов Государственного музея керамики. Публикация их является результатом исследовательской и атрибуционной работы с фаянсовыми изделиями из коллекции английской керамики музея.





Кружка. Черный печатный рис. Сандерленд. 1813

Тарелка. Черный печатный рис., люстр. Стаффордшир. Кон. XVIII — нач. XIX в.

Способ декорирования керамики печатным рисунком, столь распространенный в XIX веке в европейских странах, в том числе в России, впервые был открыт в Англии. Процесс переводной печати вначале был применен для оформления изделий из эмали на фабрике в Бэттерси (1753—1756 гг.). В 1756 году талантливый гравер Роберт Хэнкок вводит этот метод декорирования для фарфоровых изделий сначала на фабрике в Боу (в малом объеме), а затем на фабрике в Вустере, где печатный рисунок стали использовать очень широко.

Кратко метод печати может быть изложен следующим образом. Сначала рисунок гравировался на медных пластинах, после этого он отпечатывался на специально подготовленной тонкой бумаге, которая очень аккуратно и плотно располагалась на поверхности керамического изделия. Затем изделие погружалось в холодную воду, в результате чего бумага легко снималась. Оставшийся на поверхности керамического предмета монохромный рисунок закреплялся с помощью обжига. Печатный рисунок обходился намного дешевле ручной росписи и очень ускорял процесс декорирования керамики.

В Ливерпуле Джон Сэдлер и Гай Грин удачно применили гравированные печатные рисунки черного цвета для украшения фаянсовых плиток. В книге J. Lewis «A picture History of English Pottery» опубликована их подробная запись о том, что 2 августа 1756 года в течение шести часов ими были декорированы посредством печатных рисунков разных сюжетов керамические плитки в количестве 1200 штук. Далее они пишут, что целая сотня умелых художников не могла бы за то же самое время расписать такое количество изделий, притом так тонко и тщательно.

В Британском музее и музее Виктории и Альберта в Лондоне хранятся коллекции керамических плиток, оформленных Сэдлером и Грином. Темы и сюжеты изображений самые разнообразные — дамы и кавалеры на фоне пейзажа, беседующие за столом или танцующие, охотничьи сцены, изображения в восточном стиле, иллюстрации к басням Эзопа, просто пейзажи, образы известных актеров и актрис в костюме той или иной роли; реже встречаются религиозные сюжеты, такие как «Христос и самаритянка». Как правило, печатные рисунки на керамике XVIII века отличаются удивительной тонкостью и артистизмом. Керамисты использовали чаще всего уже известные гравюры крупных художников, в отдельных случаях можно установить их источники. Достаточно много изображений выполнено по гравюрам с картин мастеров французской школы, таких как Ватто, Буше, Фрагонар, Ланкре и другие. Использовались также следующие иллюстрированные английские издания: книга Фрэнсиса Барлоу «Басни Эзопа и его жизнь» (1687 г.), книга Бэлла «Британский театр» (1776—78 гг.), книга Роберта Сэйера «Развлечение для леди» (ок. 1760 г.). Восточные, в частности китайские, мотивы черпались из книги французского гравера Жана Пильмана.

В 1761 году Джозайя Веджвуд заключил с Джоном Сэдлером соглашение о декорировании печатным рисунком фаянса «цвета сливок». Веджвуд направлял в Ливерпуль в основном не керамические плитки, а разнообразные предметы посуды, которые украшались там надглазурными монохромными рисунками либо черного, либо красного цвета. Помимо вышеперечисленных сюжетов Сэдлера и Грина на веджвудовском фаянсе можно встретить портреты, геральдические эмблемы, а также изображения птиц и цветов. Позднее на фабрике Веджвуда было налажено самостоятельное оформление фаянса «цвета сливок» переводной печатью.

К концу XVIII века новый способ оформления фаянса стали использовать и другие керамисты Стаффордшира. И, может быть, самым любимым было изображение пейзажа, разнообразных видов Англии, той Англии, которую в свое время повидал и описал в своих «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзин: «Какие места! какая земля! Везде богатые темно-зеленые и тучные луга, где пасутся многочисленные стада... везде прекрасные деревеньки с кирпичными домиками, покрытыми светлою черепицею... везде замки богатых лордов, окруженные рощами и зеркальными прудами...»

Но облик Англии постепенно менялся. Как результат промышленного переворота появляются индустриальные сооружения, возникают железные дороги. Эти события находят отражение и на керамике, оформленной печатным рисунком. В начале XIX века большое распространение получили фаянсовые кружки Сандерленда. На них можно увидеть изображение самого длинного однопролетного железного моста в устье реки Уэар, который был возведен в 1796 году. Изображение моста на сандерлендских кружках обычно черного цвета. Классицистически ясная графика четко передает ажурное строение моста и парусные суда на реке, тонким узором естественно и легко охватывает ровную, геометрически правильную, цилиндрическую поверхность кружки. Кружки эти

были необычными. Выражением своеобразного юмора английских таверн является лепная фигура лягушки, ползущей по внутренним стенкам и рассчитанной на отрезвляющий эффект.
В первой половине XIX века подглазурная синяя печать была излюбленным видом украшения английского фаянса и фарфора. Изделия Стаффордшира, декорированные таким способом, распространились по всему миру. Среди других сюжетов особенно популярным был пейзаж в китайском стиле с изображением ивы. Он иллюстрирует сказочную историю, рассказывающую о девушке, которая сбежала со своим возлюбленным, секретарем своего отца, мандарина, в день, когда должна была состояться ее свадьба с богатым и старым торговцем. Мандарин

листья. Рисунок полностью покрывает внутреннюю поверхность предмета, причем в композиции, кажущейся сначала запутанной, мы чувствуем четкую продуманность, листья и бутоны у края борта изгибаются по воле художника, подчиняясь округлой форме. Реалистическая достоверность в передаче водяных растений не мешает созданию впечатления романтической таинственности глухого уголка природы. Такое изображение могло появиться и появилось именно в начале XIX века, когда веяния романтизма окрасили все европейские искусства.
Интересно, что этот рисунок стал украшением сервиза, выполненного Джозайей Веджвудом II для его сестры Сусанны в 1807 году. Сусанна Веджвуд вышла замуж за доктора Роберта Дарвина. Это и были роди-



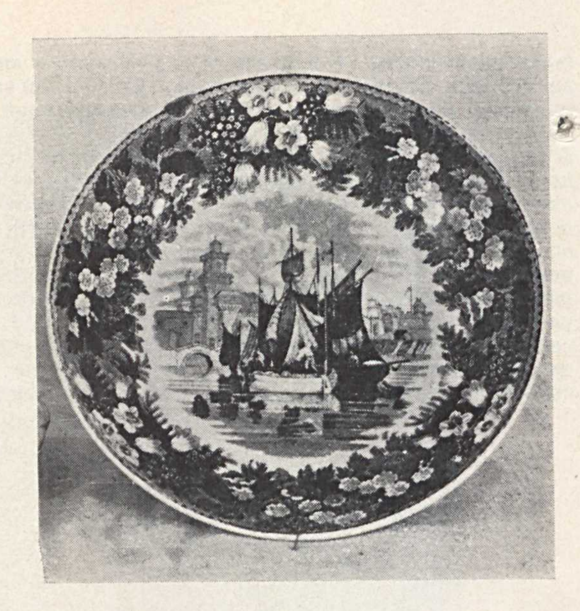
Чашка с блюдцем. Синий подглазурный печатный рис. Англия. Первая треть XIX в.

Тарелка. Синий подглазурный печатный рис., люстр. Веджвуд. Первая четв. XIX в.

пытался догнать влюбленных на мосту, но они, прыгнув в лодку, скрылись в жилище юноши, располагавшемся на острове. Позднее они были пойманы, им угрожала смерть; но, превращенные богами в двух голубей, они навсегда улетели в иные края. Основными элементами композиции рисунка являются две бегущие через мост фигуры и еще одна, преследующая их, пагода, лодка, два летящих голубя, слева, в отдалении, остров, а на переднем плане — ива. Этот рисунок был разработан около 1780 года Томасом Минтоном, а несколькими годами позднее использовался Джозайей Споудом на его фабрике. Изображение обладает большой условностью и даже схематизмом. Отдельные его элементы как бы накладываются на белую поверхность. Следуя духу китайской живописи, эта белизна заключает в себе глубину и бесконечность пространства. Согласно китайской традиции рисунок исполнялся синей подглазурной краской.
Наследники Джозайи Веджвуда также очень широко применяют подглазурную синюю печать на своем превосходном фаянсе «цвета сливок». В первое двадцатилетие XIX века некоторые из рисунков были заимствованы из ботанических атласов. Один из них, самый знаменитый, — «Водяная лилия». По всей вероятности, художник, который готовил этот рисунок для украшения керамики, не слепо копировал иллюстрацию в книге по ботанике. На тарелке изображены как бы заповедные заросли, где над водой вздымаются белые нежные цветы и упругие, гибкие

тели великого Чарльза Дарвина, автора гениального труда «Происхождение видов».
В Государственном музее керамики хранится достаточно редкое и первоклассное в художественном отношении произведение веджвудовской керамики, которое с полным правом мы можем определить как создание эпохи романтизма. Это тарелка тонкого фаянса с изображением морской бури и кораблекрушения. Уже в выборе темы гравюры сказывается ее романтическая направленность. Она с особой силой передает трагизм бессилия человека перед разбушевавшейся стихией и в то же время трепетную надежду на спасение. Эмоциональная напряженность выражается здесь во всем: и в намеренно асимметричной композиции, как бы подчеркивающей неустойчивость, зыбкость движущихся масс воды, и в ритме линий рисунка бурных волн и рушащихся мачт, и в светотеневых контрастах облаков, и, наконец, в фигурках людей на скале, протягивающих руки к тонущим. Гравированное изображение было выполнено с удивительным артистизмом, а линии рисунка настолько тонки, что с течением времени красочный слой в некоторых местах стерся, обнажив блестящую поверхность глазури.
Совсем иным настроением проникнуто изображение гравированного оттиска, выполненного в мягких коричневых тонах, на веджвудовском блюдце 1830-х годов (аналогия в собрании музея Виктории и Альберта). Здесь перед нами вид иностранного города с крепостными стенами и башнями, с парус-

ными лодками и фигурами рыбаков на переднем плане. Спокойствием, умиротворенностью, размеренностью бытия веет от этого изображения. Иностранные пейзажи, особенно итальянские, нередко появляются среди печатных рисунков на керамике Стаффордшира, в чем, вероятно, проявилась романтика путешествий, дальних странствий.
В XVIII веке и в первой трети XIX века печатный рисунок на фаянсе был монохромным: черным, синим, красным, коричневым. В 40-е годы XIX века появляется полихромия, когда графическая композиция выполняется в трех цветах. Так, в оформлении тарелки, выполненной в Лонгпорте, мастера использовали в изображении пейзажа три цвета: черный, зеленый и голубой. В отношении рассматри-



Блюдце. Коричневый печатный рис. Веджвуд. Ок. 1830—40 гг.



Тарелка. Черный печатный рис. Веджвуд. Первая треть XIX в.



Тарелка. Полихромный печатный рис. Давенпорт. 1840-е гг.

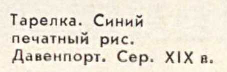
ваемого печатного рисунка хотелось бы подчеркнуть большое совершенство его исполнения: четкое построение пространственных планов с учетом воздушной перспективы, тонкие градации тонов. Если на переднем плане мы различаем даже форму листьев деревьев и кустарников, то мост, постройки и собор на противоположном берегу реки или залива даются достаточно обобщенными объемами, а горы вдали как бы тают в голубой дымке. Мануфактура в Лонгпорте, из которой вышла эта тарелка с полихромным гравированным пейзажем, была основана Джоном Давенпортом в 1793 году и сначала возглавлялась им самим, а затем его сыновьями. Хотя продукция фабрики Давенпорта была рассчитана на достаточно широкий круг потребителей (в большом количестве выпускались сервизы повседневного употребления), качество ее выполнения было всегда на высоком уровне. Об этом говорит хотя бы то, что королева Виктория использовала именно давенпортовский сервиз на гражданском банкете в 1837 году.
Еще одна английская фабрика по производству фаянса прославилась в конце XVIII и в XIX веке. Джозайя Споуд, так же как и Веджвуд, прошел школу керамического мастерства у Томаса Вилдона. Позднее он налаживает собственное производство в Стаффордшире. Около 1781 года им впервые в этом районе Англии была введена подглазурная синяя печать, причем одним из первых кобальтовых печатных рисунков был уже знакомый нам сказочный китайский пейзаж с изображением ивы. Фабрика, основанная Споудом, в 1833—1847 годах возглавляется Копеландом и Гарреттом. Именно к этому периоду относится великолепный столовый сервиз, украшенный печатными рисунками, иллюстрирующими басни Эзопа. Интерес к басням древнегреческого мудреца периодически возобновлялся в истории английской керамики. Росписями на эзоповские темы был украшен самый ранний фарфор Челси; затем — первоклассный печатный декор на веджвудовском фаянсе, выполненный Сэдлером и Грином; и, наконец, 30—40-е годы XIX века — изделия фирмы «Копеланд и Гарретт».
На большом блюде из сервиза монохромно, в коричневых тонах, изображена иллюстрация к одной из басен, и, по всей вероятности, это — «Осел, павший под ношей, и мул».
На разных предметах сервиза сюжеты не повторяются, причем на каждом изделии, на тыльной стороне, в специальном картуше дается название иллюстрируемой басни.
Особое внимание хотелось бы обратить на оформление бортов и краев фаянсовых изделий с печатным рисунком. Каждое керамическое предприятие создавало особый рисунок бордюра, который никогда не копировался соперниками, и в том случае, когда на керамическом предмете нет марки, орнаментальная кайма по борту может стать определителем места производства.
Развитие бордюра на английском фаянсе происходило от простого к сложному. Впервые его предло-

жил Вильям Брукс в 1802 году, взяв за источник узкую полоску обоев. В первой четверти XIX века, в соответствии со строгими классицистическими вкусами, бортовой рисунок имел или геометризированный характер, или, если использовались какие-то определенные растительные мотивы, отличался четкой построенностью с равномерно чередующимися элементами. В это время, в частности, часто встречается мотив дубовых листьев и желудей. В 30-х годах трактовка бордюра становится более свободной. Цветы, листья, травы группируются по борту более естественно, изображаются очень живо и реалистически точно. Колокольчики и цветы, похожие на незабудки, весело глядят на зрителя с веджвудовской керамики этого времени. Среди фаянса Давенпорта процесса производства и до конца, естественно, имели результатом ту элегантность и изысканность, которые так привлекали европейцев.

Значение изобретенного в Англии в XVIII веке способа декорирования керамики печатным рисунком очень велико. Этот способ являлся предвестием крупного капиталистического и массового производства XIX и XX веков. С одной стороны, он отражал тенденцию ко все большей механизации производства, с другой стороны, был элементом общеевропейского процесса демократизации искусства. Фаянс, украшенный переводной печатью, был намного дешевле расписанного вручную и потому находил быстрый и интенсивный сбыт в самых широких слоях общества.



Блюдо. Коричневый печатный рис. Капеланд и Гаретт. 1833—47 гг.



Тарелка. Синий печатный рис. Давенпорт. Сер. XIX в.

40-х годов встречаются изделия с орнаментом, который как бы повторяет тканые переплетения. К середине XIX века бордюр приобретает все большую насыщенность, цветы становятся все пышнее, объединяются вместе со сложным узором из завитков, которые опять, вместе со вторым рококо, широким потоком хлынули в декоративное искусство.

В орнаменте сервиза Копеланда и Гарретта наряду с крупными многолепестковыми цветами и гроздьями сирени либо гортензии присутствуют также загадочные головки каких-то химерических существ, отголосок гротескового декора. Эта маленькая деталь — уже примета эклектики. В целом же все эти разнообразные бордюры, виртуозно выполненные, отражают большое мастерство английских художников-декораторов, работавших над оформлением керамики.

И вовсе не случайно английский фаянс в последней четверти XVIII — первой половине XIX века считался лучшим в Европе. Он отличался высоким качеством самого материала, был удивительно легок, имел тонкий черепок. Формы изделий были просты и удобны в употреблении. Печатные рисунки во многих случаях обладали достоинствами первоклассных произведений графики. Каждый отдельный графический мотив с большим мастерством располагался на поверхности предмета и подвергался неоднократным изменениям в соответствии с особой формой конкретного изделия. Тщательность и большая культура работы с фаянсом с самого начала

Экспортируемый на континент английский фаянс все чаще становится объектом для подражания. Постепенно новый способ декорирования фаянсовых изделий все более широко вводится на керамических предприятиях различных стран Европы.

Что же мы имеем на сегодняшний день? Если, например, рассматривать массовое фарфоровое производство, то нельзя не отметить, что одним из самых распространенных методов его украшения является декалькомания. По отношению к печатному рисунку деколь не была чем-то принципиально новым. Если печатный рисунок выполняется посредством гравирования на медных пластинах, то деколь является полихромным литографическим оттиском. И мысленно охватывая основные этапы истории европейской керамики XVIII—XX веков, мы ясно видим, что у истоков современного крупного производства керамики и, в частности, ее декорирования стоял английский печатный рисунок. Изучая произведения керамики прошлого, еще и еще раз убеждаешься, какой бесценной художественной сокровищницей является наследие былых эпох. Превосходные гравированные изображения на английском фаянсе XVIII — первой половины XIX века могут послужить отличной школой для современных художников, работающих в области фаянсового и фарфорового производства, помогут им лучше понять требования нашего времени. Как говорил Дидро, «предварительное знание того, что хочешь сделать, дает смелость и легкость».

Газета ДИ

Конференции

Художественный совет по фарфору

В сентябре нынешнего года в Полтаве состоялся очередной совет Министерства легкой промышленности СССР. На этот раз темой совета был просмотр новых образцов чайно-кофейной посуды из фарфора и фаянса. Коллективы 34 предприятий девяти союзных республик продемонстрировали итоги своей пятилетней работы по обновлению и расширению ассортимента. Они показали около 300 новых сервизов и наборов.



Н. Пименчук
Сервиз «Лесной».
Коростенский фарфоровый завод

Наиболее крупные и интересные коллекции изделий представили заводы России и Украины. Просмотр показал, что повсеместно меняется традиционная система декора, расширяются тематические и жанровые рамки живописи по фарфору и деколи. Наряду с цветочными мотивами сервизы все чаще украшаются пейзажными рисунками, изображениями животных и птиц, сюжетно-фигуративными композициями. Высокую оценку совета ленинградской художницы Т. Линчевской «Апрель» и «Спортивная», привлекающие мягкостью и плавностью объемов, изяществом линий, точной прорисовкой деталей, лаконичные и современные линии сервизов дмитровского скульптора Никонова и конаковского художника А. Казанкова.

Не все показанные изделия были равноценны с художественной точки зрения, ведь наряду с крупнейшими заводами отрасли, имеющими славные многовековые традиции, свою продукцию показывали заводы-новостройки, недавно вступившие в строй в Казахстане, Таджикистане и Грузии. Немалые успехи в создании национальной школы фарфора уже достигнуты Кировабадским фарфоровым заводом в Азербайджане и Туймазинским фарфоровым заводом в Башкирии. Новым заводам еще предстоит пройти этот трудный путь.

В целом просмотр отразил картину современного состояния художественного промышленного фарфора, осветил важнейшие проблемы развития ассортимента бытовой посуды, наметил основные направления художественного оформления фарфора.

Н. Верховская

Вечер в музее Глинки

Кабаре, открывшееся в Петербурге в старинном доме Дашковых на углу Итальянской улицы и Михайловской площади накануне нового, 1912 года, получило название «Бродячая

А. Ахматова и М. Кузмин. Своими воспоминаниями об организаторе «Бродячей собаки» и вдохновителе всех ее затей Борисе Пронине поделилась актриса и певица Т. Лещенко-Сухотина.

Вечер был пронизан музыкой: начавшись и завершившись одним из гимнов «Бродячей собаки» (на слова П. Потемкина), он также включил в себя фрагменты из балета И. Саца «Козлоногие», чарующие вальсы Н. Цибульского, музыкальные сочинения М. Кузмина.

Во время показа слайдов перед зрителями прошла галерея интереснейших фотодокументов, отражающих эпоху и воскрешающих ее в зримых образах. Свидетельством огромной работы, проделанной исследователями, явилась и выставка, развернутая в фойе. Среди ее экспонатов можно было увидеть фотографии художников, актеров, режиссеров, писателей, композиторов, а также их веселые и острые шаржи друг на друга. Большой интерес зрителей вызвал показ кукол О. Глебовой-Судейкиной.

В. Верина

Выставки

«Итоги сезона»

Доброй традицией стало проведение в ноябре выставки московских художников театра «Итоги сезона». За девятнадцать лет своего существования выставка открыла немало имен мэтров современной сценографии. Нынешняя — стала дебютом для десяти молодых художников. Художники разных поколений показывают на ней свои эскизы и макеты к спектаклям, поставленным в разных городах страны — Хабаровске и Риге, Омске и Саратове, Иркутске и Горьком. В большинстве нынешних работ ощущалось стремление наиболее адекватно отразить в эскизе и макете не только пространственное и цветовое решение пьесы, но передать жанровый характер, понимание природы и особенностей музыкального театра обнаруживают эскизы В. Арефьева («Сказание об играх мира» А. Онеггера).

Большое внимание на выставке было уделено эскизам костюмов (работы В. Комоловой, Т. Бархиной, Т. Глебовой). И это не случайно. В современном спектакле часто именно костюм несет на себе основную смысловую нагрузку постановки.

20 ноября в ВТО состоялось обсуждение выставки «Итоги сезона». В нем приняли участие художники, режиссеры, искусствоведы.

И. Рахлинская

Показывают дизайнеры Армении

На площади Пушкина, в Центре технической эстетики в октябре открылась новая тематическая экспозиция «Дизайн Армении». Выставка стремилась наиболее полно показать область деятельности армянских дизайнеров — от газосварочных комплектов и лифтовой аппаратуры с рациональной размещенной системой кнопок и сигналов, до электропроигрывающих устройств и предметов домашнего обихода. Электропроигрыватели армянских дизайнеров с их прекрасными техническими показателями и современным, лаконичным оформлением уже получили высокую оценку на всесоюзных и международных смотрах, Так, проигрыватель «Электроника — 001», представленный на выставке, завоевал в 1983 году золотую медаль в Пловдиве.

Рядом — модели современных светильников, в чьих формах проступает строго функциональный подход к внешнему облику, ориентированный на дизайнерскую чистоту и подчеркнуто деловой характер.

Зато в предметах домашнего обихода — яркий всплеск фантазии, обнаруживаемый и в

Выставки

Керамика Монны Рачгус

Камерно и лирично прозвучала персональная выставка художника-керамиста Монны Ивановны Рачгус, прошедшая в октябре в столичном Выставочном зале на Беговой. Вся экспозиция воспринималась как единая пластическая и цветовая симфония, раскрывающая поэтическое мироощущение автора.

Монна Рачгус окончила отделение керамики Московского института прикладного и декоративного искусства — и осталась верна этому материалу, найдя в нем богатство пластических, скульптурных и цветовых возможностей.

Большое место в творчестве художницы занимает тема античности и Ренессанса, осознанная как символ духовности культуры. Отталкиваясь от античной керамики и скульптуры, Рачгус создает серию декоративных композиций, звучащих остро и современно,— расколотый сосуд со скульптурой Ники («Ника»), два кувшина, на обломанных стенках которых прорисованы два профиля («Греческие мотивы»), часы «Греческая мелодия».

В последнее время художница много работает над созданием обрамлений и футляров для часов. Основой здесь служит классическая форма XVIII века, но сами сюжеты скульптурных композиций, украшающих их, и росписи — приметы нашего времени. Это результат глубоко личных поисков в искусстве, размышлений о жизни. Они разнообразны по настроению — динамичные, экспрессивные часы «На тему песни В. Высоцкого «Кони», торжественные «Органная музыка», величественные «Готика», шутливые «Клоун, скоморох, Пьеро». Но при этом очевидна общая согласованность силуэта, формы, росписи, позволяющая сразу определить авторство мастера.

Другая важная тема творчест-

факультет керамики Вхутеина, где ее учителями были Чайков, Ефимов, Кузнецов, Фаворский, Татлин. После его окончания художница много работала над созданием образцов керамики для народных художественных промыслов в Научно-экспериментальном институте Промкооперации. Соприкосновение с народным искусством, его выразительными и лаконичными формами, яркой насыщенной колористической гаммой росписи повлияло на дальнейшее творчество Э. Гинстлинг. Об этом свидетельствуют ее башкирская и киргизская серии керамики, ваза «Сады цветут», набор «Гжель».

Работая в дальнейшем над созданием монументальных панно, рельефов, скульптур, декоративных фонтанов, художница стремится к достижению углубленной лиричности и камерности образного строя произведений (скульптура «Косуля с косуленком», фонтан «Журавли», фонтан «Медвежата»). В этих произведениях проявилось стремление Э. Гинстлинг найти образные связи монументальной живописи, скульптуры и архитектуры, постигнуть новые возможности их взаимодействия.

Творчество Э. Гинстлинг никогда не было самоценно, замкнуто на чисто профессиональных проблемах — художница всегда активно откликалась на нужды народа. В 1946 году Эсфирь Михайловна становится главным художником керамико-плиточного завода, принимает участие в разработке промышленных форм керамики, стремится к сохранению художественной ценности и выразительности тиражной вещи.

Керамические, живописные, графические работы Э. Гинстлинг 70—80-х годов — строгие, сдержанные, лаконичные — свидетельствуют не только о высоком профессиональном мастерстве художницы, но и о богатой творческой энергии.

Постоянное участие — с 1933 года — во всесоюзных, республиканских и международных выставках, большая общественная работа в выставко-

получили лирические пейзажи ленинградских художников Т. Афанасьевой и Е. Фирсовой, серебристые ландшафты уральского художника А. Некрасова, анималистические и пейзажные рисунки украинских фарфористов В. и Л. Шевченко, Н. Пилипчук и А. Шевченко. Неординарностью композиционного и колористического решения выделялся на фоне букетной дулевской росписи рисунок В. Ропова для кофейного сервиза «Парад планет».
Несмотря на преимущественное развитие декора в современном промышленном фарфоре, новые тенденции затронули и формообразование. Стремление к пластическому развитию формы, ее обогащению рельефом, вырезным краем, лепниной, сложными по конфигурации ручками и держателями — характерный принцип сегодняшней работы скульптора, создающего предметно-сосудную пластику. Особенно отчетливо эти черты проявились в изделиях украинских художников, тяготеющих к пышным барочным формам. Рядом с такими скульптурными сервизами резким контрастом воспринимались классические формы ле-самих формах изделий, и в их декоре. Выполненные из мельхиора, стекла, фарфора, цветной пластмассы, они удобны, красивы, элегантны. Часть из них ориентирована на ностальгический стиль ретро, другие — аскетично современны. Многообразие цветов и оттенков, используемых художниками в оформлении кухонных наборов, для готовки, позволяет подобрать комплект индивидуально для каждой кухни.
Отдельный раздел экспозиции знакомит с работами молодых дизайнеров, выпускников художественных факультетов. Они позволяют глубже определить путь развития армянского дизайна, его будущее. Выставка доказала, что привлечение для работы в промышленности ведущих дизайнеров и модельеров республики, сокращение сроков внедрения в промышленность разработанных моделей помогают добиться высокой художественной выразительности промышленных товаров.

Н. Кузнецова

собакa»: по мысли устроителей, оно должно было стать приютом «благородным бродягам и бездомникам на разнообразных путях творческих исканий». Возникновению и истории «Бродячей собаки» был посвящен один из вечеров в Государственном музее имени Глинки, состоявшийся в октябре 1984 года.
В художественной жизни начала XX века возникает интерес к «театру для себя»; жажда постоянной игры и импровизации, стремление к объединению единомышленников — людей искусства, отличающихся изысканным вкусом и духовным аристократизмом, тяга к маскараду и мистификациям.
Неизбежным было появление театральных клубов, артистических кабаре.
Выступавшие на вечере литературоведы Р. Тименчик и А. Парнис рассказали о яркой, художественно многообразной и веселой жизни ночного клуба, о судьбах отдельных «действующих лиц» того растянувшегося на несколько лет импровизированного театрального действа, постоянными участниками которого были С. Судейкин и Н. Кульбин, Н. Евреинов и В. Мейерхольд, и образный характер спектакля. В полной мере это удалось С. Бархину. Его макет к «Лесу» А. Островского навеян волшебством рождественских сказок — это открывает иную природу пьесы, ее особую образность. Интересен по своему цветовому и фактурному решению макет П. Белова к пьесе Б. Сабата «Автомобиль на веранде» — за счет этого пространство воспринимается предельно цельно и гармонично. Остроумно и изобретательно, с глубоким пониманием жанровой природы пьесы обыгрывает пространство П. Сапегин, обращаясь к традициям балаганных представлений («Анчутка») и лубка («Любовь и голуби»). Фольклорные мотивы использует и С. Бенедиктов в работе над «Снегурочкой» А. Островского — эскизы его костюмов близки эстетике зимних славянских обрядов.
В работах О. Шейнциса пространство всегда действенно, динамично, способно к постоянным метаморфозам. Верность своим художественным принципам, избранному направлению подтвердили его эскиз и макет к пьесе В. Черных «Проводим эксперимент». Истинную музыкальность, ли-ва Монны Рачгус — музыка (блюдо «Органы», вазы «По дорогам Чюрлёниса», часы «Органная музыка», триптих «Рождение звука»). Раскрытию этой темы во многом способствует живописный язык художницы. Почти все ее произведения расписаны солями. Цвет вводится в композицию сдержанно и деликатно — зеленоватый, голубой, коричневый. Мягкий контур рисунка, нежные тональные переходы органично дополняют пластический образ работ Рачгус.

Н. Уварова

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Старейший керамист Э. М. Гинстлинг

Исполнилось 80 лет известному мастеру керамики, заслуженному художнику РСФСР Эсфири Михайловне Гинстлинг. Творческая биография Эсфири Михайловны неразрывно связана с развитием советского декоративно-прикладного искусства. В конце 20-х годов она поступила на ... мах, художественных советах, комиссиях являются неотъемлемой частью творческой биографии Эсфири Михайловны Гинстлинг.

Н. Захарова

В ближайшем номере

19 декабря 1984 года в Москве в ЦДХ открылась выставка «Изобразительное искусство Молдавской ССР», посвященная 60-летию образования республики и Коммунистической партии Молдавии. В экспозиции значительное место занимает декоративно-прикладное и народное искусство.
На выставке представлены работы и уже известных мастеров — керамика Н. Кацафана, Н. Сажиной, Л. Янцен, гобелены М. Рэчилле, С. Врынчану, а также творчество молодых, но уже заявивших о себе художников.
В последующих номерах журнала редакция предполагает поместить специальные материалы об этой выставке и художниках Молдавии.

МОЗАИКА

Ульяновск
В художественной галерее «В. И. Ленин в изобразительном искусстве» прошла выставка «Образ В. И. Ленина в народном творчестве» из фондов Центрального музея В. И. Ленина в Москве. На ней было представлено более двадцати произведений: ковры, гобелены, вышивки, аппликация, инкрустация по дереву, чеканка. Авторы — народные мастера союзных республик — с большой душевной теплотой выполнили свои работы, стремясь с предельной выразительностью передать близкие и дорогие всем нам ленинские черты, безграничную любовь к вождю, величие его бессмертных идей.

Петропавловск-на-Камчатке
Выставка декоративно-прикладного искусства народов Камчатки представила произведения коренных жителей полуострова.
Известные мастерицы А. Попова и М. Чечулина показали зрителям неотъемлемые атрибуты яранги и чума — ковры из разноцветных кусочков меха. Понравились посетителям выставки керкер — женский меховой комбинезон, изготовленный А. Тюменцевой, шкатулки, женские национальные украшения художника Г. Клемина.
Выставка дала новый толчок для развития народных промыслов камчадалов.

Вологда
Новая выставка «Деревянная декоративная скульптура и резьба XVII—XIX веков» была приурочена к 60-летию Кирилло-Белозерского историко-архитектурного художественного музея-заповедника в музее фресок Дионисия в большом Ферапонтовом монастыре, в помещении Казенной палаты, которая сама является памятником XVI века.

Вильнюс
Выставка «Сценография, театральные плакаты и афиши 1920—1930 гг.» прошла в художественном музее Литовской ССР. В экспозиции — работы художников П. Калпокаса, А. Гальдикаса, В. Дубенецкиса и других.

Ленинград
Немало произведений монументального искусства ежегодно выполняют по заказам союзных республик мастера искусств из города на Неве. Одно из последних — занавес для Дворца культуры горняков «Фархад» в молодом узбекском городе Навои — можно по праву назвать уникальным. Огромный, площадью 80 квадратных метров, гобелен сделан вручную Н. Еремеевой, М. Ганько и И. Рахимовой за рекордно короткий срок: насколько известно, это первая в нашей стране проба создания театрального занавеса в технике гобелена.

Новосибирск
Закончила работу имевшая большой успех среди зрителей выставка произведений художников творческо-производственного комбината новосибирского отделения Художественного фонда РСФСР. На ней было представлено около двухсот произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Одесса
Мозаичные картины и лепные фигуры украсили пешеходный 210-метровый подземный тоннель, соединяющий базу отдыха одесского завода «Стройгидравлика» с морским пляжем. Эту красивую композицию создала Майя Пантелеева-Колосюк.

Каунас
В мемориальном музее художника А. Жмуйдзинавичюса прошла выставка народного мастера декоративно-прикладного искусства Украинской ССР Н. Вакуленко из Ялты. На ней было представлено свыше пятидесяти керамических изделий мелкой декоративной пластики: скульптур — сценок, фигурок, керамических сосудов по сюжетам украинского фольклора, произведений Н. Гоголя, Л. Украинки и других писателей.

И. М.

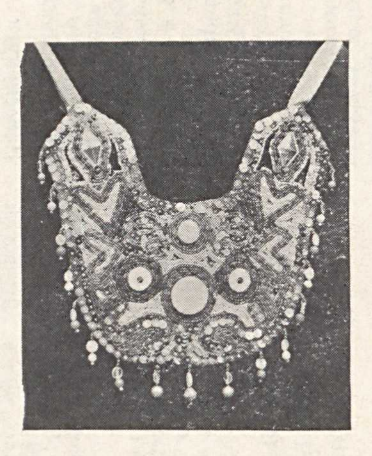
Пого из Хакасии

На стр. 4 обложки — пого из Хакасии

Эти экспонаты Абаканского краеведческого музея невольно привлекают внимание как своим великолепием, так и необычным, прямо-таки загадочным видом. Это пого — сплошь расшитый бисером, кораллами и перламутром ритуальный свадебный нагрудник, непревзойденный венец декора традиционного искусства хакасов. При бесконечном разнообразии пого двух одинаковых просто не существует, но при этом пого своей формой и орнаментом строго каноничны. Если сложить несколько пого вместе, то они почти не будут выдаваться краями из общей стопки. По форме оно напоминает почку, повернутую двумя скругленными рожками вверх. Центральный узор либо решен в виде сердца, либо может быть условно в него вписан. Образующие его крупные перламутровые кружки или пуговицы читаются как глаза, нос, рот и уши антропоморфной личины. Иногда на лбу бывает третий глаз. Узоры пого выкладываются плотными рядами спирально закрученных ниток бисера, блестящими золотыми и серебряными бляшками, по краю его всегда пропущен ряд мелких перламутровых пуговиц, вниз свешивается бахрома из стекляруса. Настоящее пого всегда было драгоценностью, его давали в приданое, годами копили деньги на покупку кораллов, самоцветов, перламутра.

По преданию, личины пого изображают древнюю богиню плодородия, продолжения рода, охранительницу детских душ — матушку Умай. К ней в заоблачное жилище отправлялся с заклинаниями шаман, чтобы испросить зародыш не имевшим детей семьям.

Неужели такой шедевр духовной и художественной культуры древнего народа стал лишь музейным раритетом? Нет, сказали мне в музее, в некоторых улусах, где соблюдается церемония старинной свадьбы, пого делают и сегодня. Конечно, теперь элементы древнего обряда стали лишь красивым дополнением к официальной брачной церемонии.



Пусть перед вашим очагом
всегда будут древо,
А за ним — люльки с детьми.
Пусть подол твоего платья
топчут спереди дети,
А сзади — скот.
Пусть годы ваши будут
длинными,
Живите в здравии, пока
ваши головы не побелеют,

— говорит ли, напевает ли сваха молодым, покачиваясь в такт всем телом. Уже не первый день длится долгая в Хакасии — красивой стране в предгорьях Саян, раскинувшей свои холмы по берегам Енисея,— свадебная церемония, и я не перестаю, как завороженный, любоваться... нет, не невестой, хотя она очень хороша, а пожилой, морщинистой свахой, Тайрой Падановной Абдиной из улуса Сапогово. Мне не приходилось видеть другого народа в мире, у которого свадебный наряд невесты уступал бы в красоте облачению свахи. Причина тому — пого, прекрасное и загадочное пого, которое, по ритуалу, может надевать только сваха и только на время свадьбы. У пого свои законы: так, свахой не может быть незамужняя или бездетная, она не будет иметь права надеть пого, а без пого нет настоящей свадьбы в Хакасии. Пого — самый главный, но не единственный обязательный элемент ритуального одеяния. Оно надевается поверх сегедека — расшитого жилета, а тот в зависимости от времени года — либо на халат — секпен, либо на шубу. На свахе должны быть также специальная меховая шапка — тюльгюперек и свешивающиеся на плечи серебряные серьги из крупных кораллов. Серьги эти столь велики и увесисты, что носятся не в ушах, а крепятся на голове проволочкой и тесьмой.

Ярко светит солнце, и пого на груди Тайры Абдиной горит, соперничая со светилом. Это пого она вышивала сама.

Изготовить пого — дело непростое и долгое, — рассказывала мне накануне сваха. — Сначала нужно выкроить несколько одинаковых лоскутов материи по форме нагрудника, затем все они поочередно проклеиваются между собой сваренным из муки клейстером. Когда он высохнет, то получится плотная, но гибкая основа для вышивки. Вышивается пого без предварительного рисунка. Мастерица сама придумывает узор и держит его в голове. Вначале строго симметрично пришиваются крупные перламутровые кружки, затем украшения помельче, а затем поле между ними заполняется бисерным узором, превращающим работу в единое художественное целое. В конце пришиваются подвески. Необычайная яркость и красочность материала требуют от мастерицы большого художественного вкуса: немного не выдержана гамма — и изделие выглядит аляповатым.

Свадебная церемония идет между тем своим порядком. Сваха выводит молодых из сделанной для них по традиции летней юрты — и начинает ходить вокруг нее, кланяясь на восход солнца. Держась за ее халат, ходит по кругу и невеста, повторяя поклоны свахи, которая в хакасском свадебном обряде, по существу, выполняет роль матери, поскольку родители невесты в нем не участвуют. Потом молодые входят в юрту и кланяются огню. Обет верности дан.

Настало время расплести невесте девичьи косички «сбрмес» и сплести вместо них две тугие косы «тулун», которые положено носить замужним женщинам. Отсюда и название этого дня свадьбы — сас той: праздник волос. Оставшуюся от праздничной трапезы бараньи голень, по обычаю, пеленают в белую тряпицу и бросают молодым парням — товарищам жениха. Парни борются за обладание ею, поскольку считается, что победитель скоро сам счастливо женится.

Все пока происходит на территории жениха, а к родителям невесты уже отправлены гонцы договариваться о дне приезда молодых. В былые времена у хакаса было две возможности женить сына: первая — обручить его с девочкой и ждать, когда она подрастет. Но это было доступно только людям состоятельным, поскольку требовало ежегодных дорогих подарков родителям невесты. Поэтому у людей небогатых было принято красть невест из родительского дома, а потом уже договариваться о неизбежной в таких случаях свадьбе. Переговоры и последующие приготовления к торжеству растягивались иногда до трех месяцев. Теперь все проще и быстрее. Гонцов жениха приняли благожелательно, и вот уже продолжение обряда в доме свекра. Наряженная сваха подводит жениха к тестю, и тот трижды символически ударяет парня плетью — за «увод» дочери. А затем жениху предстоит еще одно испытание, теперь уже вполне серьезное: нужно перерубить топором внушительное бревно. Пока он в поте лица доказывает свою силу и ловкость перед немигающим взором пого, Тайра Падановна рассказывает мне, что у нее есть три сделанных ею самою пого, которые она вышила, чтобы отдать со временем двум дочерям и невестке — в каждом доме должно быть свое пого: когда-нибудь настанет час, и оно понадобится. Богиня плодородия благословит с груди свахи еще один брачный союз и станет добрым спутником и хранителем благополучия еще одной хакасской семьи.



В глубокую древность уходит этот обычай. В столь глубокую, что корни его давно стерлись в людской памяти. Где искать их? Вот, к примеру, в том же Абаканском музее собрана большая живописная группа самых древних в Евразии енисейских каменных изваяний и у многих из них древний мастер выбил на груди украшение, очень похожее на пого! Да-да, очень похожая на современные декоративные шедевры хакасов антропоморфная личина богини Умаи украшает статуи, которые в несколько раз старше истуканов острова Пасхи. Эти безмолвные фигуры хакасской степи в народе называют ипэй гас — каменные бабушки и связывают с той же богиней плодородия. Пого — пример того, что современное народное искусство дает возможность заглянуть в далекую глубь веков.

Александр Миловский

ISSN 0130—3031

Декоративное искусство СССР

журнал современной критики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 2 (327). 1985
Основан в 1957 году

На обложке:
Н. Мельникова
Гобелен «Суханово»
Смешанная техника

Издательство
«Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, Горького, 9
Тел. 229-19-10, 229-68-45

Сдано в набор 7.12.84
Подписано в печать 9.1.85
А07834
Формат 70×90 1/8
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 6
Условных печатных листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,318
Тираж 35 000. Заказ 2362
Цена 1 р. 30 коп.
Индекс 70240
Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129243, Москва, Мало-Московская, 21

В номере:



